Princeton University Library
32101 068571080

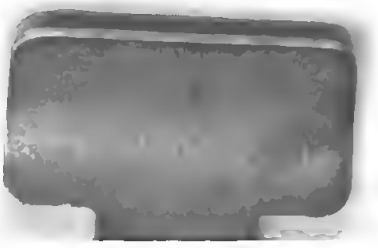
3440
.6
.A7

3440
.6
.97

Library of

Princeton University.

Elizabeth Foundation.



Digitized by Google

Untersuchungen

zu

Eichendorffs Roman

Ahnung und Gegenwart.

Inaugural-Dissertation

der

philosophischen Fakultät

an der

Universität Jena

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Karl Alexander Konrad Weichberger.

aus Weimar.

Jena 1901.

Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Antrag des Herrn Professor Dr. Michels.

Jena, den 24. Februar 1900.

Professor **Dr. Pierstorff,**
d. Z. Dekan.

UNIVERSITY
OF
ILLINOIS

Meinen Eltern

gewidmet.

MAY 11 1910 253340

Abkürzungen.

E. S. W. = Joseph Freiherrn von Eichendorffs sämtliche Werke. 2. Auflage. Leipzig 1864.

E. J. = Das Incognito, ein Puppenspiel von Joseph Freiherrn von Eichendorff. Nach den Handschr. herausgeg. von Konrad Weichberger. Oppeln, G. Maske 1901.

E. M. = Gedichte aus dem Nachlaß des Freiherrn von Eichendorff. Herausgegeben von H. Meisner. Leipzig 1888.

A. W. = Ludwig Achim von Arnim, sämtliche Werke, herausgegeben von Wilhelm Grimm, Berlin 1840.

B. B. = Clemens Brentanos gesammelte Briefe, Frankfurt a. M. 1855, I. Band.

B. F. = Clemens Brentanos Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten. Charlottenburg 1844, I. Band.

B. S. = Clemens Brentanos gesammelte Schriften, herausgegeben von Christian Brentano, Frankfurt a. M. 1852.

Dietze = Eichendorffs Ansicht über Romantische Poesie, Inaugural-Dissertation von Rich. Dietze. Leipzig 1883.

Donner = Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker. Akad. Abh. von J. O. E. Donner, Helsingfors 1893.

G. B. = Joseph von Görres' gesammelte Briefe, herausgegeben von Franz Binder, München 1874, II. Band.

Godwi = [Clemens Brentano] Godwi, ein verwilderter Roman von Maria, Frankfurt a. M. und Bremen, 1801 und 1802, 2 Bände.

Höber = Eichendorffs Jugenddichtungen, von Eduard Höber, Berlin 1894.

Keiter = Joseph von Eichendorff, sein Leben und seine Dichtungen, von Heinrich Keiter, Köln 1887.

Krüger = Der junge Eichendorff, von Herm. A. Krüger, Oppeln 1898.

Minor = Zum Jubiläum Eichendorffs. Von J. Minor (Zeitschrift für deutsche Philologie, 21. Band (1889) S. 214 ff.).

Schl. B. = Dorothea von Schlegel. Briefwechsel, herausgegeben von J. M. Raich, Mainz 1881.

Schöll = Joseph Freiherr von Eichendorff (Gesammelte Aufsätze zur klassischen Literatur, von Adolf Schöll, Berlin 1884).

Steig = Reinhold Steig, Achim von Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart 1894.

T. S. = Ludwig Tiecks Schriften, Berlin 1828 u. f. w.

Vehse = Geschichte des österreichischen Hofs und Adels und der österr. Diplomatie. Von Dr. Eduard Vehse, Hamburg 1852, 9. und 10. Teil.

Einleitung.

„An Florens.

Unruh'ge Wünsche sind geheime Kunden
Von gleichem Sehnen, zarter Gegenliebe,
Daß sich der Himmel auch um uns betrübe,
Und Schmerz nach uns, der Heimat fern, empfunden.

Laß immerhin dich durch und durch verwunden,
Erkranke recht im namenlosen Triebe,
Und wenn das Herz süß blutend offen bliebe,
Senkt Himmel wurzelnd sich in deine Wunden.

Die Wurzeln wachsen tief ins durst'ge Herze,
Drängend auflockern sie die leichte Erde,
Und zieh'n sie mit sich fort zum Aetherreiche.

Verdüstend stirbt der Wunsch im glühnd'sten Schmerze,
Weiß, daß er auch geliebt, gefunden werde,
Das Waldhorn sagt ihm, wo er Lieb' erreiche."

Mit diesen schönen Zeilen des Grafen Loeben, als mit der ersten Erwähnung des jungen Eichendorff in der deutschen Dichtung[1]) möchte ich eine Untersuchung über das Werk, mit dem dieser in seiner ganzen Person vor das deutsche Volk trat, beginnen.

Seine vereinzelten, kleinen lyrischen Gedichte, die in Ast's Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst unter dem frommen Namen „Florens" erschienen waren, standen ja noch völlig unter dem Bann der verstiegenen Mystik seines Heidelberger Herzensfreundes Grafen Loeben, deren Nachahmung dem jungen Schlesier bei den vernünftigen und gesetzten Leuten der alten Schule von vornherein sehr schadete und veranlaßte, daß man ihn mit den übrigen unbedeutenden Nachtretern der großen Romantiker in einen Topf warf; so Jens Baggesen in seinem „Karfunkel, oder Kling-Klingelalmanach für vollendete Romantiker und angehende Mystiker" bereits 1809, und witziger „Till Ballistarius", Johann Ludwig Casper, noch 1818 in seiner „Karfunkelweihe", in der, wie in manchen anderen satirischen Schriften, immer noch der Lehrling, Florens, geschulmeistert wurde, trotzdem er inzwischen, 1815, sein schwerwichtiges Gesellenstück geliefert hatte, den Roman „Ahnung und Gegenwart", sicher und selbstbewußt, und unter seinem ehrlichen, rechten Namen. Aber, bei Krieg

[1]) Das Gedicht steht in Loebens („Isidorus") Blättern aus dem Reisebüchlein eines andächtigen Pilgers, Mannheim 1808, und ist die Beantwortung von Eichendorffs („Florens'") Huldigungssonett an Loeben in Ast's Zeitschrift (2. Quartal 1808, E. M. S. 39), wo der Schluß lautet: Nur Waldhornklang will, was er sucht ihm sagen.

und Kriegsgeschrei an das Licht der Welt tretend, fand dies Gesellenstück nicht in demselben Maße verdientes Lob, wie die Schülerarbeiten berechtigte Einwendungen hervorgerufen hatten, und kein Meister stand auf, um zu sagen, daß der junge Dichter, der bisher, in seiner Lyrik, nur mitgemacht, sich in Stimmung und Anlage befreundeter Naturen eingefühlt hatte, nun zum ersten Male nach eigenen Gedanken und mit eigenen Kräften selbständig etwas geschaffen hatte, mit einem festen, begeistert vertretenen künstlerischen Programm vor die Leute kam.

Dieses letztere, seine Grundlagen und seine Ausführung, werde ich im folgenden näher untersuchen; vieles haben die Vorgänger, Minor, Donner, Höber und Krüger gefunden, auf das ich meist nur dann näher eingehe, wenn ich zu abweichender Ansicht gekommen bin.

Allgemeiner Vergleich zwischen „Ahnung und Gegenwart“ und „Wilhelm Meister“.

Wenn ich soeben „Ahnung und Gegenwart“ ein selbständiges Werk nannte, so kann dieser Ausdruck nur mit einer gewissen Einschränkung gelten, indem es auf Schritt und Tritt die Spuren Goethes, und speziell des Wilhelm Meister, erkennen läßt; eine unmöglich zu vermeidende Abhängigkeit, da mit Goethes universalem Geist die ganze Zeit, die Vereinigung aller treibenden Kräfte der Gegenwart auf die Mitlebenden wirkte.

„Ahnung und Gegenwart“ ist also ein Roman nach dem Muster des Wilhelm Meister; schon die äußere Gestalt, die mit lyrischen Einlagen durchflochtene Prosa, übrigens eine uralte Kunstform, die schon Boethius anwandte, und der Goethe neues schönes Leben gab, ist ein Zeugnis dafür; noch mehr jedoch die innerliche Anlage: ein junger Mann, der, jugendfrisch und für alle Eindrücke empfänglich, in die Welt hinauszieht, entwickelt sich durch die mannigfaltigen Schicksale des Lebens zu einer festen, ausgesprochenen Persönlichkeit, ein Ziel, zu dessen Erreichung schöne Frauen mit ihrer Liebe und bedeutende Männer durch ihren geistigen Einfluß auf das stärkste mitwirken. Dabei ist über das Ganze der Zauber einer grenzenlosen Abenteuerlichkeit ausgebreitet; Zufälle reihen sich an Ueberraschungen zu einem planvollen Ganzen; alles, was geschieht, geschieht wie bei Gelegenheit und ist doch stets von den schwersten Folgen für die Entwickelung des Individuums; ziellose Reisen ins Blaue hinein machen den Charakter fest und stetig, und launenhafte Einfälle führen ihn zu Ernst und Strenge.

Die Romantiker, die in dieser Goethe'schen Komödie des Paradoxen ihre sogenannte Ironie, die Erhabenheit des Künstlers über dem Kunstwerk, fanden, erhoben jene Dichtung auf den Schild und schlossen sich der Reihe nach ihrem Beispiel an; so schrieb, als einer der letzten, Eichendorff auf seine Art einen Wilhelm Meister, der sich jedoch vom Urbild wesentlich, insbesondere in vier Richtungen, unterscheidet: in sozialer, religiöser, psychologischer und poetischer Hinsicht.

1. Während Wilhelm Meister durch das ganze Werk deutlich dem einen Ziel entgegengeführt wird, sich zum weltfesten Charakter zu entwickeln, sich aus seiner beschränkten, spießbürgerlichen Sphäre in die freiere, für die Durchbildung des harmonischen, vollkommenen Menschen

damals fast ausschließlich geeignete des Adels zu erheben und als Gleicher in sie einzutreten, führt uns, gerade umgekehrt, Eichendorff mit seinem Grafen Friedrich und allen übrigen Hauptfiguren des Werkes aus dieser aristokratischen Welt, deren Schattenseiten er schonungslos aufdeckt, heraus in die Einsamkeit: Romana erschießt sich, Julie und Leontin gehen nach dem wilden Westen, Rudolf lebt auf seinem Waldschloß in Gesellschaft einiger Narren, und Friedrich geht ins Kloster.

2. Damit hängt der religiöse Unterschied zusammen, daß, während Wilhelm Meisters Ideal wie das seines Dichters ein klassisches, antik heidnisches, menschlich endliches ist, nämlich die höchste Vollendung und Harmonisierung des Menschen in sich[1]), Eichendorff fort und fort gerade die romantische, katholisch-mittelalterliche Auffassung betont: die Entwickelung des Menschen aus sich hinaus, über sich hinaus in die Unendlichkeit, zu Gott, zur Religion. So ist bei ihm aus der wesentlich verstandesmäßigen, fest in den Anschauungen der Aufklärung wurzelnden Entwickelung und der Charakterbildung Wilhelm Meisters eine mehr gefühlsmäßige geworden. Seine Personen sind weniger Lehrlinge, weniger reflektierend als die in Goethes Roman, und an Stelle von dessen ruhiger steter, verstandesmäßiger Aufnahme und planvoller, häufig leicht pedantisch anmutender Verarbeitung des Lebens tritt hier eine gemütsmäßige Aussprache und Auseinandersetzung mit demselben, von der Seite von Menschen, die schon im Anfang des Buches die sind, die sie am Schluß sein werden; nicht der Einfluß, sondern der Eindruck der Welt auf sie, das ist der Inhalt der Dichtung.

Indem aber so dem Uhrwerk das Perpendikel des Vernunftarbeitens genommen wird, entsteht eine große Ungleichmäßigkeit, übermäßiges Arbeiten des Gefühls, Uebertreibung der Leidenschaft, die sich, trotzdem die „wütend Begeisterten von Profession" verspottet werden, in einem krankhaften Enthusiasmus, in einem hochgeschraubten Parforceleben äußert[2]).

3. Doch wäre es verkehrt, die Ursache dieses rabiaten Wesens der Eichendorff'schen Produktion allein in der Hervorhebung gemütsmäßiger, religiöser Momente zu suchen. In jeder geistigen, besonders in jeder literarischen Erscheinung zeigen sich Merkmale eines gewissen Lebensalters, das mit dem der Hauptträger jener Bewegung in Beziehungen steht. Die Aufklärung hat von Kindesbeinen an etwas Greisenhaftes, wunschlos, phantasielos Betrachtendes gehabt; die Anakreontik, der Hainbund, die Genies sind durch und durch von jünglinghaftem, begehrlichem Wollen, mit Vernachlässigung des Erkennens, beseelt, wogegen die Klassiker, besonders Goethe, in reifer Männlichkeit Thätiges und Beschauliches in der Dichtung glücklich verbinden. Hier ist der dritte Unterschied zwischen Eichendorffs Roman und Wilhelm Meister, der psychologische Altersunterschied. Im Vergleich mit den vorher aufgeführten Literaturbewegungen erscheint das Wesen der Romantik als kindlich. Nicht ohne tiefe Symbolik läßt Brentano am Schlusse seines Märchens Gockel,

[1]) Vergl. Camille Bos, le christianisme et le mal du siècle (Annales de Philosophie Chrétienne, Paris, Januar 1899. Seite 382 ff.).

[2]) So bestehen im 8. und 9. Kapitel nicht nur zwei ganze Tage aus körperlichen Kraftleistungen Leontins, sondern auch die dazwischenliegende Nacht wird mit Rudern, Schreien, Singen und dem Rettungswerk beim Schloßbrand von ihm ausgefüllt.

Hinkel und Gackeleia den größten Wunsch seiner Personen den sein, wieder in Kinder verwandelt zu werden, nachdem schon lange zuvor Tieck und Wackenroder diese Verwandelung durchgemacht hatten und ihre Kunst in den Dienst kindlichen Glaubens an Märchen und Wunder, kindlicher Andacht und reflexionsloser Frömmigkeit gestellt hatten.

Die ganze historische Richtung der Romantik hängt von diesem eigentümlichen Verjüngungsprozeß ab, indem die künstlichen Kinder Spielsachen und Kinderbücher brauchten und so auf die aus einfacherem, unentwickelterem, naiverem Geist hervorgegangenen Werke deutscher Vorzeit zurückgriffen. Aus solchen Bestrebungen heraus nehmen sich Tieck, Arnim, Christian Brentano und Eichendorff eifrig des lange Zeit mißachteten Puppen- und Schattenspieles an [1]), und manches anderen fast verschütteten Schachtes deutscher Art und Kunst.

Diese allgemein romantische Kindlichkeit erscheint nun bei Eichendorff noch in einer bestimmten Gestalt, die sich, besonders wie sie in Ahnung und Gegenwart zu Tage tritt, am besten mit „jungenhaft" bezeichnen ließe. Charakteristisch hierfür ist seine Darstellung der Liebe, von der Tieck (seit 1797), Novalis und Brentano nach der Art der Volksbücher berichten, gleich Kindern, die von dem Wesen der Sache noch keine Vorstellung haben und etwas Gehörtes, Gelerntes über sie erzählen: naiv, trocken, ohne erotisches Interesse, salbungsvoll, in trenherzigem Chronikstil, wogegen man beim Lesen von Eichendorffs Roman sich unwillkürlich einen halberwachsenen Jungen denkt, der dunkle Ahnungen in sich trägt. Es scheint eine Scheu obzuwalten, über Geschlechtsverhältnisse klar zu werden; nie gesteht sich Friedrich anfangs, daß er Rosa liebt; daher gesteht er es auch ihr nicht; auf der Waldreise im ersten Buch erzählt er ihr die lange Geschichte seines Lebens in breitester Ausführlichkeit: nicht ein intimeres Wort, nicht eine persönliche Wendung findet er, so daß sie vor Langeweile einschläft. Diese platonische Haltung setzt sich durch den ganzen Roman fort, auch in dem Verhältnis zwischen Julie und Leontin, bei denen es gleichfalls zu keiner formellen Erklärung kommt; ihre Liebe vegetiert einander entgegen, sodaß man nicht weiß, ob nur den Helden, oder auch dem (jener Zeit schon verlobten) Dichter das Verständnis für die feinere Ausdrucksform der Liebe fehlt. Zuweilen kommt es auch vor, daß sich Weib und Mann anfangs ganz gleichgültig gegenüberstehen, und dann, mit einem Male, ersteres eine Neigung verrät und der anderen Partei ziemlich unbefangen entgegenkommt, in einer Weise, wie das eine Frau entweder einem sehr bestrickenden Mann (was aber Friedrich nicht ist), oder einem halberwachsenen Jungen gegenüber thun würde: halb verliebt, halb bemutternd, wie Casanovas Bettina [2]). Friedrich, der nach der Eingangsschilderung weder sehr jung noch sehr verführerisch ist, steht im Mittelpunkt dieser ihm unerwünschten weiblichen Aufmerksamkeiten, durch die sein Wesen, nicht sehr zum Vorteil des Interesses der Handlung, einen märtyrerhaften, mehr leidenden als thätigen Zug und einen etwas komisch sanften, kraftlosen Anflug erhält, bei aller moralischen Kraft.

[1]) Vergl. E. J. S. 17.

[2]) Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, I, 31.

Friedrichs und Leontins beliebtes Bäumeklettern, des letzteren lärmende dreiste Rücksichtslosigkeit, seine Lust an oft etwas plumpen Neckereien, sein fortwährendes Schreien und Toben und ähnliche Liebhabereien, die selbst für Brentano noch zu toll sind, Friedrichs mitunter etwas täppisch sich gebärdende Wahrheitsliebe und Sittlichkeit sind Beweise für eine geistige Jugendlichkeit des Dichters, die, wo sie bewußt auftritt, studentisch-kräftig berührt, wo sie unbewußt mitspielt, die Hand des Schülers nicht verkennen läßt.

4. Ein fernerer, sehr wesentlicher Unterschied beider Werke liegt darin, daß der „Wilhelm Meister" im Grundton durchaus episch, Ahnung und Gegenwart dagegen lyrisch ist. Während Goethe mit wohlwollendem Lächeln über den Irrungen und Anfechtungen seines Helden steht, das bunte Getriebe seiner Marionetten klar übersieht und nach seinen Launen lenkt, ist es für Eichendorff bezeichnend, daß er mit der dem Wilhelm Meister entstammenden romantischen Ironie nie ganz ins Reine gekommen ist; die Werke, in denen er sie in ausgesprochener Absicht zur Geltung bringen will, „Krieg den Philistern" und „Meierbeths Glück und Ende", sind seine ungenießbarsten. Weder über dem Kunstwerk, noch über dem Helden steht er, sondern er ist mit seinen Figuren identisch, nimmt innigsten Anteil an ihnen, und was ihnen widerfährt, widerfährt ihm. Und doch ist keine seiner Figuren geradezu er selbst; Friedrich, der ihm am meisten ähnelt, ist doch nur sein Ideal, ein vollkommen guter Mensch, ein übermenschlich guter Mensch, und damit zum Mittelpunkt seines Romans nicht völlig geeignet.

Eine solche innige, untrennbare Einheit des Schöpfers mit den Gestalten der Schöpfung hat bei aller ihrer suggestiven Kraft den starken Nachteil, daß zum Schaden der Lebenswahrheit und Vielseitigkeit des Werkes die eigenen Ideen, die eigene Persönlichkeit, fast ausschließlich, in den Vordergrund tritt. Indem der Dichter jedem seiner Menschen einen großen Teil von sich selbst mitgiebt, verschließt er ihm ein Stück eigentümlicher Besonderheit, und wird so weniger den verschiedenen Seiten, Strömungen und Bestrebungen des Menschen, als seinen eigenen, gerecht, so daß die Darstellung leicht ins Arme und Einseitige verfällt und mit dem strotzenden Reichtum der in Goethes Roman einander gegenüberstehenden Eigenarten sich nicht im entferntesten messen kann.

Diese eben erwähnte Anlage unseres Dichters ist für die Gestaltung der Charaktere von „Ahnung und Gegenwart" besonders wichtig.

Die Charaktere des Romans; ihr inneres Verhältnis und ihre Vorbilder.

Eichendorff verfährt als Menschenbildner deduktiv; seine Gestalten sind nicht in erster Linie Individuen, sondern jede ist ein Stück fleischgewordener Weltanschauung des Dichters, allerdings sehr gewandt in die Formensprache der konkreten Welt übersetzt. Um also die Figuren der Dichtung zu verstehen, müssen wir von Eichendorffs Ansicht über die Dichtung überhaupt ausgehen.

Diese ist nach seiner und überhaupt der romantischen Auffassung „der künstlerische Ausdruck der Weltansicht“ [1]), oder, was für die Romantik dasselbe sagt, Verkörperung der Religion, die indirekte, das heißt „sinnliche Darstellung des Ewigen und immer und überall Bedeutenden, welches auch jederzeit das Schöne ist, das verhüllt durch das Irdische durchschimmert“ [2]). Dieselbe Ansicht findet sich schon bei Novalis, der sich ähnlich im 8. Kapitel des „Osterdingen“ ausdrückt und unter anderem sagt: „Das Chaos muß in jeder Dichtung durch den regelmäßigen Flor der Ordnung hindurchschimmern; . . . in der Freude, das, was außer der Welt liegt, in ihr zu offenbaren, das thun zu können, was eigentlich der ursprünglichste Trieb unseres Daseins ist, liegt der Ursprung der Poesie“.

Eichendorff folgert nun aus dem eben festgestellten Verhältnis zwischen Religion und Poesie, daß diese, wie jene, deren sinnliche Verkörperung sie ist, den ganzen Menschen, also Gefühl, Fantasie und Verstand gleichmäßig in Anspruch nimmt; „denn das Gefühl ist hier nur die Wünschelrute, die wunderbar verschärfte Empfindlichkeit für die lebendigen Quellen, welche die geheimnisvolle Tiefe durchranken; die Fantasie ist die Zauberformel, um die erkannten Elementargeister heraufzubeschwören; während der vermittelnde und ordnende Verstand sie erst in die Formen der wirklichen Erscheinung festzubannen vermag“.

Dagegen stört das Fehlen einer dieser drei Kräfte die Harmonie des Ganzen; die einseitige Herrschaft des Gefühls ruft so die sentimentale, die der Fantasie die fantastische, und die des Verstandes die verstandesmäßige Dichtung hervor, alle drei Zerrbilder der echten, vollkommenen.

Wie Eichendorff nach der Anteilnahme dieser drei menschlichen Geistesthätigkeiten die Gesamtentwickelung der deutschen Literatur in eine Disposition bringt, so läßt sich auch nach demselben Maßstab das schwer zu übersehende Gewirr der Gestalten seines Romans scharf und deutlich in einzelne Gruppen zerlegen, ohne daß wir deshalb befürchten müßten, durch diese Gliederung in das Jugendwerk des Dichters eine seiner damaligen Entwickelungsstufe fremde Anschauung aus seinen späteren theoretischen Schriften hineinzutragen. Denn wo im Roman eine direkte Charakterbeurteilung der Figuren gegeben wird, so bestätigt sie die meiner Scheidung zu Grunde liegende Auffassung und weist teilweise sogar schon die Ausdrücke der theoretischen Schriften auf. Betrachten wir also Eichendorffs Poesie, wie er die Poesie, betrachten wir seine Menschen, wie er den Menschen betrachtete!

Zunächst ist hier eine Gruppe auszuscheiden, die ödeste und unsympatischste von allen, die rein verstandesmäßigen. Wie, an Shakespeare anknüpfend, Tieck im „Zerbino“ und später Eichendorff im „Philisterkrieg“ die in gebundener Rede sprechenden Idealen und die in Prosa sprechenden Banausen in scherzhafter Weise unterschieden hatte, so finden wir in „Ahnung und Gegenwart“ die großen Parteien der blos Vernünftigen und der bei mehr oder weniger Vernunft auch mit mehr oder weniger Gemüt und Fantasie Begabten. Zur ersten Gruppe gehören hauptsächlich Rosa und der Minister; sie unterscheiden sich vor den

[1]) Dietze S. 21.

[2]) Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Paderborn 1857. I, S. 20.

andern zu ihrem Vorteil dadurch, daß sie ohne den beschwerlichen Ballast von Gefühl und Einbildungskraft gerade und unbeirrt durch das Leben gehen und auf diese Weise ihr Glück, gute Partien und gute Karriere machen. In ihrer schablonenhaften Vorschriftsmäßigkeit können sie als Vertreter des zeitgenössischen Normaladels gelten, der, verrottet und oberflächlich, in jenen Tagen deutschen Elends an nichts dachte als flüchtigsten und geistlosesten Genuß. Es sind die Leute, gegen deren flache, breiige Gleichgiltigkeit die paar rechten, auserwählten Menschen ihren nutzlosen Kampf kämpfen, der mit ihrem Rückzuge endigt.

„Der Inhalt von Ahnung und Gegenwart", sagt Schöll[1]) in seiner warmen Würdigung des Dichters, „gleich dem jedes wahren Epos, ist der Widerspruch und die Einheit der göttlichen und der menschlichen Welt, der Poesie und Wirklichkeit. Nach diesem Thema sind die Hauptgestalten gesetzt, ihrem Charakter und Schicksale nach ebensoviele Brechungen dieses ursprünglichen Gegensatzes, der die einen hebt und wendet, die anderen verzehrt und zerreißt, und in skizzierten Nebenfiguren sich weiter abschattet."

Innerhalb der äußerlich von den Rationalisten geschlagenen poetischen Heerschar ist das Hauptgesetz zu bemerken, daß die Unvollkommenen, also die, die nicht alle drei Geistesorgane in rechter Entwickelung besitzen, an sich selbst, an ihrer Unvollkommenheit scheitern, indem sie in ihrer Maßlosigkeit gegen das Ideal des Vollkommenen sündigen und an dieser Schuld zu Grunde gehen; so wird Rudolf, Marie und Erwin über selbstverschuldete Schicksale wahnsinnig, und Romana erschießt sich, während Friedrich, Julie und Leontin, die Vollkommenen, schließlich in sich zufrieden und glücklich sind, sich nur in der Außenwelt nicht glücklich fühlen.

Friedrich.

Wenn ich von einer innerhalb der poetischen Figuren vorhandenen Gruppe der Vollkommenen, Harmonischen sprach, so muß dazu bemerkt werden, daß diese von vorn herein nur von einer Person, Friedrich, vertreten wird, dem alle drei Seelenkräfte in harmonischer Weise von Anfang an verliehen sind. Frömmigkeit, zarte Empfindung und liebenswürdiges Verständnis für alle Not des Lebens vereinigt sich bei ihm mit Begeisterung für das Große, Herrliche in Natur, Geschichte und Kunst; diese Anlagen der Fantasie und des Gemütes haben jedoch nicht die Herrschaft über ihn; der Verstand reguliert sein Wesen zu einer besonnenen männlichen Festigkeit, so daß er von seinem Standpunkt aus mit Recht die Forderung einer Einheit von idealer und realer Welt[2]), von Worten und Thaten, stellen kann, wobei er freilich den Abstand zwischen sich und den andern übersieht.

Denn während diese gemischte Charaktere sind, ist er durch und durch gut, von einer Güte, die manchmal etwas langweilig wird und den Leser weniger unmittelbar ergreift, kälter läßt als Wilhelm Meisters menschliche Schwächen.

[1]) S. 298
[2]) S. 24.

An Friedrich besonders erfüllt sich der Sinn des von Dorothea Schlegel dem Werk gegebenen treffenden Namens „Ahnung und Gegenwart“ in vollem Umfange; das erste Buch könnte man „Ahnung“ überschreiben; hier wird der Held in einer Folge von Idyllen durch die ideale Welt der Romantik hindurchgeführt und berauscht sich am Vorgeschmack geahnten, erhofften Glücks. Lustige Studentenfahrten, Naturgenuß, Liebe zu Rosa, einfaches, frisches Landleben auf dem feudalehrwürdigen Schloß des Herrn von A. genießt er in vollem Zuge, unter schönen Mädchen, die ihn zu verstehen scheinen, und genialen Männern, die ihn verstehen; er ist glücklich, bis am Ende des ersten Buches mit Rosas Brief aus der Residenz die große Welt in diesen Glückstraum hineinbricht.

Denn das zweite Buch repräsentiert die Gegenwart; es zeigt uns die reale Welt, die Gesellschaft, die in der Einsamkeit von Friedrich vergessene Zeit. Er kommt aus der Natur in die Residenz, aus der Freiheit in die Convention, aus einfacher, natürlicher Frömmigkeit unter spöttelndes, ästhetisches Heidentum, von der Seite des ernsten Dichters Faber unter die kühlen, gleichgiltigen Literaten, und von der stillen, frommen Julie zur sittenlosen Titanide Romana.

Das dritte Buch ist Ahnung und Gegenwart, die Resultante aus beiden. Seine reiche Ahnung hat in der engen Gegenwart nicht Raum. Die Tiefe seiner Liebe wird verneint durch Rosas Oberflächlichkeit, seine ernsten staatsmännischen Bestrebungen durch die Unfähigkeit des Erbprinzen und der übrigen Mitarbeiter, und seine heiße Vaterlandsliebe durch den unglücklichen Krieg. Er giebt den Gedanken einer Verwirklichung seiner weltlichen Ideale auf und zieht sich zur Religion, ins Kloster zurück.

Krüger[1]) findet an der Hand von chronologischen Aufstellungen, die ich aus später zu entwickelnden Gründen nicht annehmen kann (er setzt das erste Buch von „Ahnung und Gegenwart“ in die Lubowitzer Zeit des Dichters vom Sommer 1808 bis Herbst 1809, allerdings durch eine Andeutung der Biographie scheinbar gestützt) vom zweiten Buch an eine Verschiebung von Friedrichs Charakter aus dem „lebensvollen, warmblütigen Jüngling“ zum ernsten, welterfahrenen Mann, der mit seinen tüchtigen, aber starren Prinzipen überall als der makellose und unbeugsame Vertreter einer unerbittlich strengen Moral und einer tief religiösen Weltanschauung auftritt, zum gesinnungsvollen Idealisten mit einem leisen Stich ins Anachoretisch-zelotische, so daß er es fertig bringt, der liebeskranken, tief unglücklichen Romana eine moralisierende Rede zu halten (A. u. G. s. 259). Eine Auffassung, die ich nicht teilen kann. Denn wenn ich auch die von Krüger für das zweite und dritte Buch gegebene Charakteristik Friedrichs anerkenne, so scheint sie mir doch für das erste genau mit demselben Recht anwendbar zu sein. Wenn er schon auf den ersten Seiten charakterisiert wird im Gegensatz zur lauten Lustigkeit seiner Freunde: „Mitten unter ihnen stand Graf Friedrich in stiller, beschaulicher Freude .... Er selbst sprach wenig, sondern ergötzte sich vielmehr still in sich .... ein gemeiner Menschensinn hätte ihn leicht für einfältig gehalten,“ so recht-

[1]) S. 140; 147.

fertigt er dies Urteil des Dichters durch sein Benehmen im ersten wie in den folgenden Büchern. Bereits im zweiten Kapitel vertritt er dem Müllermädchen gegenüber, das ihm sein Zimmer anweist, dieselbe strenge Moral, wie später gegen Romana: „Darauf ergriff sie das Licht und führte ihn, ohne ein Wort zu sagen, die Stiege hinauf in ein geräumiges Zimmer mit mehreren Betten. Sie war barfuß, und Friedrich bemerkte, als sie so vor ihm herging, daß sie nur im Hemde war und den Busen fast ganz bloß hatte. Er ärgerte sich über die Frechheit bei solcher zarter Jugend". Bei der Jagdgesellschaft[1]) hätte er mit seinem „neuen und ungewöhnlichen Wesen viele Herzen erobern können, wenn er nicht zu großmütig gewesen wäre". Den „Anachoreten" haben wir also bereits im ersten Buch aufs deutlichste ausgeprägt; den „Zeloten" gleichfalls zu finden, wird nicht viel mehr Mühe machen; schon anfangs hat er das orakelhafte Moralpredigen der beiden letzten Bücher an sich. Faber gegenüber wettert er im dritten Kapitel gegen die falschen Dichter, „die mit weinerlichen Sonetten die alte schöne Zeit zurückwinseln wollen, und wie ein Strohfeuer weder die Schlechten verbrennen, noch die Guten erleuchten und erwärmen". Dann erzählt er im übernächsten Kapitel Rosa seine Lebensgeschichte in einem so altmodischen Predigttone, daß man als Unparteiischer ihren Schlaf ihr verzeihen, vielleicht teilen möchte.

In allen diesen Zügen nur eine „gewisse Haltung als notwendige Ergänzung zu dem flotten Leontin" erkennen zu wollen und die Entwickelung Friedrichs nicht als im Plan des Werkes und in Friedrichs verschiedener Stellung zu dem Milieu des ersten und dem des zweiten und dritten Buches begründet zu sehen, erscheint mir unmöglich, besonders da für mich eine Arbeitspause vom Herbst 1809 bis 1811 zwischen dem ersten und zweiten Buch[2]) nicht existiert, eine Ansicht, für die besonders das erste Kapitel des Romans einen Beweis liefert.[3])

Friedrichs Hauptvorbilder hat man in dem jungen Dichter selbst, wenigstens in der ernsten, schweren Seite seines Wesens, und, was seine innere, ritterliche Erscheinung betrifft, in Achim v. Arnim zu suchen; so hat er sein ungesuchtes Glück bei den Weibern mit diesem gemein, bei dessen Anblick eine Dame seufzte: „Ach, im Arm ihm!"

Für das Verhältnis zum Erbprinzen möchte ich noch auf ein drittes Modell aus dem Leben hinweisen, Goethe in seinen Beziehungen zum Herzog von Weimar, der den unbekannten Dichter und Juristen in sein Ministerium beruft, zum Vorteil des Landes und seiner eigenen Erziehung; seine Anschauungen klären sich, seine alte Leichtlebigkeit indessen behält er bei.[4]) Goethes Dichterbegabung, Andacht für Geschichte und Kunst, seine willkürliche Verpflanzung in einen hohen Posten staatsmännischer Thätigkeit, den er nach genialisch ungestümer, lärmender Jugend gut und still zu versehen weiß, finden bei Eichendorff genaue Entsprechungen.

[1]) S. 94.
[2]) Krüger S. 143.
[3]) Vergl. unten: Datierung.
[4]) Vehse IX. 329. „Der alte Herzog von Weimar lebt so burschikos fort, wie er es immer getrieben; die Welt gefällt ihm und er ist ihr durch Liebenswürdigkeit verbunden". (Rostiz' Tagebuch vom Wiener Kongreß.)

Bei der Darstellung von Friedrichs führender Anteilnahme am Aufstand des Gebirgsvolkes gegen die Franzosen mag dem Dichter wohl die Rolle des Erzherzogs Johann in Tirol vorgeschwebt haben, besonders mit ihrem traurigen Ausgang: Scheitern des Unternehmens, Ungnade des Kaisers, Verbot des tiroler Bodens (1805); auch Friedrich wird ja verbannt.

Neben diesen Männern der Zeit haben natürlich Gestalten der Dichtung mächtig gewirkt; in erster Linie Wilhelm Meister, außerdem Arnims Graf Karl (Dolores) mit seiner ernsten, altadeligen Würde, und der ähnlich geartete Herr von Nordheim (Agnes von Lilien), der wiederum für Friedrichs Stellung zum Erbprinzen wichtig ist; Nordheim und der Prinz sind Nebenbuhler, doch ringt der letztere nach des ersteren Achtung, ohne seine Fehler abzulegen. —

Leontin.

Der einzige, Friedrich an Charakter ebenbürtige, Mann des Romans ist Leontin, obwohl er die Reihe der gemischten Charaktere eröffnet; auch er besitzt in gleicher Weise Verstand, Fantasie und Gefühl, die aber nicht von einander innig durchdrungen erscheinen, sondern je nach der Gelegenheit einander fortreißen. Er ist voll plötzlicher bizarr romantischer Einfälle und fantastischer Launen, dabei aber ein verstandesmäßiger, scharfer Menschenbeobachter und -Kenner, was ihm bei seiner Neigung zum Spott sehr dienlich ist. Die moralische Seelenkraft, Gefühl, besitzt er zwar in gleich hohem Maße, doch im innigen Verkehr mit der großen Welt hat er sich, halb bewußt, halb unbewußt, halb resigniert und halb erleichtert, in bequemer Anpassung an die sittliche Gleichgiltigkeit seiner Standesgenossen daran gewöhnt, es zu verleugnen; er schämt sich seiner und sucht es unter Sarkasmus und Ironie, nicht immer mit Erfolg, zu erdrücken; er haßt allen Gefühlsüberschwang, und wo er von ihm überwältigt wird (S. 31 fällt er aus Entzücken über Friedrichs Rede diesem um den Hals), giebt er ihm den Anschein der Parodie. Friedrich fühlt sich denn auch im Anfang der Bekanntschaft gar nicht zu ihm hingezogen und hat die Empfindung, daß Leontin bei aller seiner Lebhaftigkeit doch eigentlich kalt sei, und noch auf der echt romantischen Waldreise mit ihm und seiner Schwester meint er: „Dieser Leontin, Faber und Rosa, sie werden mir doch ewig fremd bleiben. Auch zwischen diesen Menschen reisen meine eigentlichsten Gedanken und Empfindungen hindurch wie ein Deutscher durch Frankreich"; allmählich jedoch fühlt er den verborgenen Schatz heraus, das Verhältnis zwischen beiden wird eine enge Freundschaft, mehr und mehr wagt Leontin wieder, die leichtfertige Fertigkeit seiner sittlichen Anschauungen aufzugeben, dem Gemüt sein Recht werden zu lassen, und es durch die Liebe zu Julie, sowie die Teilnahme am Krieg für das Vaterland wieder zu gleicher Würde mit den beiden anderen Elementen zu erheben. Das Bild, das diese Charakterschilderung in uns hervortreten lassen muß, kann kein anderes sein als das Clemens Brentanos; die Rheinreise giebt uns die stärksten Zeugnisse für diese Identität; über Clemens selbst spricht sich Eichendorff später in seinem Erlebten bei der Darstellung der Heidelberger

Romantik[1]) ganz ähnlich aus: „Brentano erschien selber wie ein Gedicht, das, nach Art der Volkslieder, oft unbeschreiblich rührend, plötzlich und ohne sichtbaren Uebergang in sein Gegenteil umschlug und sich beständig in überraschenden Sprüngen bewegte. Der Grundton war eigentlich eine tiefe, fast weiche Sentimentalität, die er aber gründlich verachtete, eine eingeborene Genialität, die er selbst keineswegs respektierte .... Und dieser unversöhnliche Kampf mit dem eigenen Dämon war die eigentliche Geschichte seines Lebens und Dichtens und erzeugte in ihm jenen unbändigen Witz der, jede verborgene Narrheit der Welt instinktartig aufspürte und niemals unterlassen konnte, jedem Thoren, der sich weise dünkte, die ihm gebührende Schellenkappe aufzustülpen und sich somit überall ingrimmige Feinde zu erwecken". Leontin und Brentano hassen alle Gespräche über Poesie und wollen von ihrer theoretischen Behandlung nichts wissen; ersterem „schnürt jeder ernsthafte Diskurs darüber die Kehle zu, und er fährt mit Witzen und Radottements dazwischen" (S. 28), und der andere sagt selbst[2]): „Man spricht immer zu viel oder zu wenig, und ich besonders, da das gewöhnlich sogenannte Diskurieren mir in der Seele zuwider ist, habe ich in dem Gespräch eine Neigung, aus Ungeduld bizarr zu werden, um nur etwas hineinzulegen". Auch er „beherrschte nicht, wie der besonnene Dichter, das gewaltige Element, der Poesie, der glückliche wurde von ihr beherrscht" (A. u. G. S. 89): er ist ein Menschenfeind, der an Bettina schreibt[3]): „Wenn ich aufrichtig sein soll, so spreche ich mich gegen niemand gern aus als gegen Dich; ... mit den anderen Menschen verbindet mich nichts als ihre Seltenheit", sowie Leontin[4]): „Ich habe nie mehr Menschenliebe, als wenn ich weit von den Menschen bin". Die Einheit der beiden wird bestätigt durch eine starke Verwandtschaft Leontins mit Jean Pauls vornehmem, geistreichem und künstlerischem Lebemann Roquairol, der ja seinerseits ursprünglich ein poetisches Bildnis Brentanos darstellen sollte[5]). Hauptsächlich die prinzipielle Ehescheu dieses kalten Leidenschaftsspielers, die jedoch auch Godwi vertritt, hat Leontin geerbt. Sonst ist aber bei der unbändigen Originalität des tollen Grafen weniger ein literarisches Vorbild, als das des tollen Clemens festzuhalten, des „Demens Brentano", wie ihn Karoline Schlegel nennt; Einzelheiten werden das bestätigen.

Ganz unannehmbar erscheint mir dagegen Krügers Annahme (S. 163 f.), daß Eichendorff in Leontin die trotzig kecke, leichtere Seite seines eigenen Wesens (andererseits in Friedrich sein ernstes, ideales Streben) dargestellt habe. Es bestände also ein ähnliches Verhältnis wie das von Tasso und Antonio zu Goethe, wofür ich jedoch in Eichendorffs Poesie sonst keine Analogie finde. Warum sollen auch diese zwei Romangestalten durchaus nur einen einzigen Menschen darstellen? Besonders wo das Wesen des Dichters von den Zeitgenossen so durchaus als ein ernstes, reserviertes, verschlossenes bezeichnet wird, so daß man beim Lesen stets an Friedrich,

[1]) S. 305 ff.
[2]) W. W. S. 176.
[3]) W. F. S. 219.
[4]) A. u. G. 268.
[5]) Diel-Kreiten, Clemens Brentano, I, 229.

und immer nur an ihn, sich erinnert. Wenn gelegentlich Leontin, wie die andern auch, einmal eine persönliche Ueberzeugung des Dichters vertritt, so kann uns das bei Eichendorffs oben dargestellter Technik der Charakterschöpfung nicht wundern.

Julie.

Leontin direkt entgegengesetzt, deshalb ihn anziehend und von ihm angezogen finden wir den guten weiblichen Charakter des Romans, seine Geliebte Julie, deren unermeßlich reiches Gemüt anfangs in ihrer ländlichen Abgeschiedenheit sich selbst überlassen, sich allein entwickelt, während Fantasie und Verstandesausbildung mangelt und nur in der Anlage vorhanden sind. Dieser Zustand wird bei der Ankunft der beiden Grafen auf dem Schloß ihres Vaters[1]) geschildert: „die beständige Heiterkeit und Klarheit ihres Gemütes verbreitete einen unwiderstehlichen Frühling über ihr ganzes Wesen. Leontin, den ihre Schönheit vom ersten Augenblicke an hastig ergriffen hatte, beschäftigte sich viel mit ihr, sang ihr seine phantastischen Lieder vor oder zeichnete ihr Landschaften voll abenteuerlicher Karrikaturen und Bäumen und Felsen' die immer aussahen wie Träume. Aber er fand, daß sie gewöhnlich nicht wußte, was sie mit alledem anfangen sollte, daß sie gerade bei Dingen, die ihn besonders erfaßten, fast kalt blieb. Er begriff nicht, daß das heiligste Wesen des weiblichen Gemütes in der Sitte und dem Anstand bestehe[2]), daß ihm in der Kunst wie im Leben das Zügellose ewig fremd bliebe. Er wurde daher gewöhnlich ungeduldig und brach immer in Witze und Wortspiele aus. Da aber das Fräulein wieder viel zu unbelesen war, um diese Sprünge seines Geistes zu verfolgen und zu verstehen, so führte er, statt zu belehren, einen immerwährenden Krieg in der Luft mit einem Mädchen, dessen Seele war wie das Himmelblau, in dem jeder fremde Schall verfliegt, das aber in ungestörter Ruhe aus sich selber den reichen Frühling ausbrütet".

Durch die Ankunft der Fremden tritt nun eine Veränderung in ihrem Wesen ein; sie fängt an, sich mit Lesen, Schreiben, Malen zu beschäftigen; das schönbegabte Mädchen thut alles, um die versäumte Verstandesbildung nachzuholen, aus eigener Kraft und mit Erfolg; denn als Friedrich gegen Ende der Dichtung Julie und Leontin nach dem Kriege wiederfindet, bemerkt er, „wie sich ihre ganze Gestalt seitdem entwickelt hatte. Alle ihre Züge waren entschieden und geistreich".

So haben sich diese beiden schönen Menschen, Julie und Leontin, anfangs durch ihre Verschiedenheit gereizt und angezogen, einander entgegenentwickelt; sie hat Verstandesbildung und Fantasie erworben, und, er hat es gelernt, sein reiches Gefühl nicht künstlich zu verkümmern; so begegnen sie sich als vollkommene, harmonische Menschen, die freilich gleich Friedrich dem Fluch der Poesie unterliegen; sie finden die erstarrte alte Welt zu eng, verlassen sie und reisen miteinander nach Amerika. Es ist ein Beweis für Juliens vollbrachte geistige Entwickelung, daß sie

[1]) S. 84.
[2]) Vergl. Goethe, Tasso, II 1; Willst Du genau erfahren, was sich ziemt u. s. w.

jetzt wagt, von ihrem Heiligtum, der Sitte, für eine kurze Zeit abzugehen, und, ohne mit Leontin verheiratet zu sein, mit ihm zu leben. Dieses freiere Verhältnis wird, da ihr Charakter jetzt harmonisch ausgebildet ist, auf sie nicht die entsittlichende Wirkung haben können, wie auf die unfertige Angelina. Daher treffen wir das Paar nach Jahren im glücklichsten Einvernehmen mit der Welt wieder, zurückgekehrt offenbar in die Heimat, als Bewohner des romantischen Waldschlosses in „Viel Lärmen um Nichts".

Julies Vorbild ist wohl in erster Linie Eichendorffs Braut, Fräulein von Larisch, daneben im 6. Kapitel eine frühere Lubowitzer Flamme des Dichters, Philippinchen Adametz[1]); von Romanheldinnen wirkte besonders Juliane (Florentin) auf einzelne Züge Juliens im ersten Buche ein.

Die Verbindung: Gefühl und Fantasie tritt in Romana, Marie, Rudolf, Erwin und Victor in Erscheinung; und zwar stellen die Frauen, Romana, ihr in niederen Stand versetztes Ebenbild Marie (beide entsprechen der Philine im „Wilhelm Meister") und Erwin die vorwiegend körperliche, sinnliche Seite dar, während die Männer mehr im Reich des Geistes herumwildern, stets dem Gefühl, der Laune, nie verständiger Ueberlegung folgend.

Romana.

Die Gräfin Romana ist der weibliche Held der Dichtung; die geniale Frau, wie sie in der Zeit der Madame de Stael und Bettina Brentano an der Tagesordnung war; mit glühender Fantasie und leidenschaftlichem Gefühl, aber ohne Besonnenheit und Klarheit, ohne das geringste Verhältnis zur Moral; Sittlichkeit wie Sittsamkeit verachtend. Leontin vergleicht sie einmal (S. 143) mit einer „Flöte, in der viel himmlischer Klang ist; aber das frische Holz habe sich geworfen, habe einen genialischen Sprung, und so tauge am Ende das ganze Instrument nichts".

Ihre Fantasie verschwendet die Gräfin und läßt sie ohne sorgsame Pflege in ästhetischen Tändeleien flacher Geselligkeit wuchern und ihre beste Kraft in wilden Ranken aufschießen. Ihr Gefühl giebt sie aus an Gecken vom Schlage des Erbprinzen (S. 225), an Unwürdige, die es nicht schätzen können; Friedrich, dem einzigen, der seiner wert wäre, kann sie dann nur noch die Reste anbieten. Als Maß für ihre Handlungen kennt sie nur ihre Launen und ihren geradewegs und blindlings auf ihr großes, letztes Lebensziel, Friedrichs Liebe, hindrängenden Instinkt. Verschmäht, sucht sie in der Frömmigkeit vergeblich den Geliebten zu vergessen. Sie bestürmt ihn noch einmal, auf der Jagd; wieder abgewiesen, will sie ihn erschießen, doch fehlt ihr im entscheidenden Augenblick der Mut; nun geht es reißend bergab mit ihr in skrupelloser Verzweifelung; sie wirft sich jedem an den Hals, Freund und Feind, und als nach dem Kriege der ernste, pflichttreue Friedrich vor sie tritt, erschießt sie sich in seiner Gegenwart, unter der Wucht des Abstandes von ihrem Ideal erliegend.

[1]) Krüger S. 81.

Wenn Hermann von Eichendorff[1]) eine Gestalt mit derartig abenteuerlichem Lebenslauf für ein poetisch gezeichnetes Portrait aus der damaligen Wiener Aristokratie erklärt, so kann das natürlich nicht in vollem Umfange gelten, da eine solche Erscheinung mit solchen Schicksalen sich in jener Zeit daselbst nicht findet; sehen wir jedoch von traditionellen Ausschmückungen und fantastischen Uebertreibungen des Dichters ab, so bleiben immer noch genug bezeichnende Züge, die unsern Blick auf ein bestimmtes Modell hinlenken können: die Herzogin Wilhelmine von Sagan-Biron[2]), den Zentralpunkt des damaligen galanten Lebens in Wien, Metternichs Freundin, die in Erlebnissen und Charakter Romana einigermaßen ähnelt; so in ihrem reichen Liebesleben; ihr Wesen schildert ein Teilnehmer des Wiener Kongresses, der russische General von Nostiz-Ullersdorf, wie folgt: „Bald weibisch, bald herrisch, bald politisch, bald sentimental, bald ein wenig bigott, bald wieder frivol, und das alles so launenhaft und gelangweilt durcheinander, daß es einem angst und bange um sie wird“[3]). Dieser Bericht mutet wie eine direkte Skizze der Gräfin an, mit ihrer Sinnlichkeit und genialen, unberechenbaren Wildheit, ihrem poetischen Schmachten, frommen Anwandlungen und vaterlandslosen Liebeleien mit den feindlichen Offizieren[4]).

Literarisch ist Romana ein Abbild der Philine; aber eine vornehmere und höhere Philine, deren Leidenschaft und Sinnlichkeit durch ein entwickelteres Gemüt und einen starken Anteil des Tragisch-Heldenhaften an ihrer Rolle geadelt werden: sie erinnert darin an die Gräfin Amalia (Agnes von Lilien), ebenso wie in ihrer Männerverachtung, die zur Zeit des genialischen Weibes Mode war und die auch Jean Pauls Linda de Romeiro zur Schau trägt[5]).

Allerdings beruht diese Verachtung bei der dianenhaften Linda mehr auf physischer, bei Amalie mehr auf moralischer und bei Eichendorffs Gestalten (außer Romana Zilie im Exzelin) auf ästhetischer Grundlage, die die letzteren mit Bettina Brentano gemein haben, die alle Männer (Achim von Arnim ausgenommen) lächerlich fand. Zilie spricht sich im Entwurf zum Exzelin[6]) fast mit denselben Worten aus wie Romana in „Ahnung und Gegenwart“[7]): „Die Männer sind ein langweiliges Volk, den Tag über nichts als Laufen, Trinken und Rauchen, und die lange,

[1]) E. W. I. 56.

[2]) Geboren 1781, verheiratet 1800—1805 mit dem französischen Prinzen Rohan, 1805—1806 mit dem russischen Fürsten Trubetzkoi; „die Intermezzos sind Sand am Meere“. Vergl. Vehse 9, S. 317 ff.

[3]) Vehse 9, S. 317.

[4]) Dieser letzte Zug paßt übrigens, trotz ihrer Ehe mit dem Prinzen Rohan, doch nicht so recht auf die Herzogin von Sagan, die eine leidenschaftliche Bonaparte-feindin war. Sollte der Dichter damit eine mißbilligende Anspielung auf die Erzherzogin Marie Louise beabsichtigt haben, die nach ihrer Verheiratung mit Napoleon (11. März 1810) mit unverantwortlicher Geschwindigkeit zur Französin geworden war? Das betreffende Kapitel (19) von „Ahnung und Gegenwart“ ist jedenfalls im Herbst 1812 entstanden, nachdem im Mai desselben Jahres zwischen Kaiser Franz, der Kaiserin und Napoleon mit Marie Louise das Zusammentreffen in Dresden stattgefunden hatte, bei dem die letztere zeigte, wie schnell sie ihre Abstammung verleugnet hatte.

[5]) Jean Pauls Werke 23, 203.

[6]) Nachlaßmanuskripte Eichendorffs in der Berl. Kgl. Biblioth. Blatt 118.

[7]) S. 139.

ſchöne Nacht ſchnarchen ſie dann, als gäb' es weder Mond noch Sterne, noch Nachtigallen draußen".

Die Kontraſtierung der Gräfin Romana mit Roſa[1]) erinnert ſtark an die von Romanas Vertreterin in Tiecks Lovell[2]), der Komteſſe Blainville mit Amalie: „Ich ſpreche von der Komteſſe Blainville; . . . . ſie iſt das Modell einer griechiſchen Grazie, ein Zauberreiz begleitet jede ihrer Bewegungen. . . . Ich kann ſie nicht betrachten, ohne zu erröten, und ſo oft ihr Blick dem meinigen begegnet, ſchlägt ſie ihn ſogleich furchtſam nieder, ſie ſucht meine Geſellſchaft und ſcheint ſie doch vermeiden zu wollen; . . ihre Schönheit iſt auffallender, ihr Auge größer und ſprechender, und ihr ganzes Weſen hat, möcht' ich ſagen, einen gewiſſen Zauber durch Bizarrerie und Pracht, wogegen Amaliens ſtille Schönheit für die Phantaſie gleichſam in den Schatten tritt".

Aehnlich Eichendorff[3]): „Höchſt anziehend und zurückſtoßend zugleich erſchien ihm dagegen ihre Nachbarin, die junge Gräfin Romana, die heute allgemein die ſchöne Heidin genannt wurde. Ihre Schönheit war durchaus verſchwenderiſch reich, ſüdlich und blendend und überſtrahlte Roſas mehr deutſche Bildung weit, ohne eigentlich vollendeter zu ſein. Ihre Bewegungen waren feurig, ihre großen, brennenden, durchdringenden Augen, denen es nicht an Strenge fehlte, beſtrichen Friedrich wie ein Magnet".

Wenn Friedrich an Romana eine „tiefe Verachtung und ein ſcharfes Ueberſchauen der Geſellſchaft" (S. 167) bemerkt, ſo erinnert dies wieder an die Gräfin Amalie (Agnes von Lilien I, 140), die, voll Geiſt und Geſchmack, ihr Leben in geiſtloſen Zirkeln verbringt, mit dem großen Haufen lebt, ohne von ihrer feineren Eigenart etwas einzubüßen. Beide berühren ſich in dem Bedürfnis nach Urſachen, ſich über die Welt luſtig zu machen, wie ſie ſich auch in ihrer Vorgeſchichte und ihrer grundſätzlichen, philoſophiſchen freien Genußſucht berühren. Beide verſchleuderten ihr Beſtes an den erſten beſten Vorübergehenden, ſo daß ſie dem Rechten nichts Rechtes mehr anzubieten haben und auf ſeinen Beſitz verzichten müſſen.

Wenn wir ſo für die feſten, dauernden Eigenarten ihres Weſens verſchiedene Vorbilder nachgewieſen haben, ſcheint andererſeits das ſtürmiſche, dramatiſche Element, das ihrem Charakter innewohnt, nach einem bisher noch nicht genannten Muſter gebildet zu ſein: Torquato Taſſos Armida. Sie ſelbſt ſpricht den Namen aus: „O hätte ich Helm und Schwert wie Armida"[4]), nachdem ſie in ihrer Romanze[5]) ſich ſelbſt als Zauberin im Walde beſungen hat. Und an die Zauberin Armida, die ſchöne Heidin, deren hochfliegende Wildheit und Leidenſchaft auf ſie übergegangen ſcheint, erinnert ſie, gleichfalls eine ſchöne Heidin[6]), vom dreizehnten Kapitel ab ganz entſchieden. Beſonders in demſelben, hat

[1]) A. u. G. S. 154.
[2]) T. S. 6, 68.
[3]) A. u. G. S. 154.
[4]) S. 238; vergl. Taſſo, Befreites Jeruſalem 10, 73; 20, 61.
[5]) S. 155.
[6]) Vergl. A. u. G. S. 154.

ihr Wesen, unterstützt durch die „fast barocke Pracht“ ihres Schlosses[1]), etwas geradezu gespenstisches, kirkehaftes, scheint eine besondere Zauberwelt zu beherrschen, eine Welt des Liebeszaubers, in der sie Friedrich, wie Armida Rinald fesseln möchte; sie setzt alles außer Acht, Klugheit, Selbstbeherrschung, Scham; sie wirft sich ihm an den Hals, will ihm ihre Liebe aufdrängen, aufzwingen, und gerade dadurch erreicht sie doch nur, wie Armida, das Gegenteil, ihn durch ihr Uebermaß abzustoßen: Friedrich wird frei, wie Rinaldo.

Sie aber fällt jetzt aus dem einen Extrem der Sinnlichkeit, dem Impulse ihres Gefühls, nicht ihrem Verstande folgend, in das andere Extrem der Geistlichkeit, der Weltflucht. Sie will mit einem Male anders, würdig werden. „Sie mochte sich nicht stückweise bessern, ein ganz neues Leben der Wahrheit wollte sie anfangen“; wie die Herzogin von Sagan, „bald frivol, bald wieder ein wenig bigott, und das alles so launenhaft durcheinander, daß einem angst und bange wird“, und wie die Gräfin Amalia (Agnes von Lilien II 244), die schöne, büßende Thais, die, wie Romana unter dem Einfluß Friedrichs, unter dem eines ähnlich kirchenväterlichen Geliebten, Nordheims, sich bessern möchte, ganz anders wie Brentanos Gräfin (Godwi) mit ihrem stolzen, folgerichtigen Grundsatz[2]): „Der sinnliche Mensch werde erbärmlich, wenn er, wie man es nennt, tugendhaft würde; denn er übe dann Tugenden, die von seinem ganzen Leben verachtet würden“. Schließlich siegt bei Romana das schwache Fleisch über den willigen Geist; einen letzten Angriff auf Friedrich macht sie bei der Jagd; nicht mehr eine reuige Thais, wiederum Armida, bestürmt sie ihn mit einem Lied voll Tasso'schen Geistes, von verliebter Einsamkeit in ihrem Zauberschloß, einem Lied[3]), das, meisterhaft vorbereitend, die Hauptmomente ihres weiteren Verhältnisses zu Friedrich vereinigt. Sie bittet, sie fleht, sie droht, sinkt zuletzt ohnmächtig zu Boden, umsonst; sie wird verschmäht, ihr Rinaldo bleibt ihr versagt; und nun, neuer Sprung, von der Liebe zum Haß. Wie Armida versucht sie die Ermordung des Geliebten[4]), um nach deren Mißlingen, wie jene (neuer Salto mortale vom Mord auf den Selbstmord) den Entschluß zu fassen, sich zu töten[5]); während Armida noch im letzten Augenblick von Rinaldo an der Ausführung gehindert und (Deus ex machina) zum Christentum bekehrt wird, ist für sie diese Lösung ausgeschlossen; ihr bleibt nur noch eine Vereinigung der beiden Gegensätze, Mord und Selbstmord, zu einer höheren Einheit; um Friedrich zugleich mit sich zu verderben, steckt sie ihr Schloß, auf dem er als Gast weilt, in Brand und erschießt sich: hier schiebt sich über Tasso bei Eichendorff die Er-

[1]) Dessen Architektur wirklich aus der Barockzeit, und zwar aus dessen Anfängen stammt, nämlich, wie wir sehen werden, gleichfalls aus dem befreiten Jerusalem.

[2]) Godwi II, 361.

[3]) Diese Romanze „In goldner Morgenstunde“ (in den Gedichten als „der Gefangene“ abgedruckt) scheint mir nicht mit Eichendorffs sonstigen Gedichten, die Verlockung durch Dämonen zum Gegenstand haben (vgl. Höber S. 17), zusammen zugehören, sondern aus Tassos Erzählung von Rinalds Bethörung durch Armida geflossen zu sein; der Zusammenhang, in dem es in A. u. G. steht und Einzelheiten (Lage des Schlosses, Insel) sprechen dafür.

[4]) A. u. G. 240; Tasso 20, 61—65.

[5]) A. u. G. 260; Tasso 20, 123—127.

innerung an die Komteſſe Blainville (Tiecks Lovell), die gleich Romana nach glücklicher Zeit der Armut und dem Elend anheimgefallen, in Gegenwart ihres früheren Geliebten bei dem von ihr geſtifteten Brand des Hauſes ſeiner neuen Angebeteten ihren Tod ſucht. —

Das iſt Romanas unharmoniſches Ende. „Der müde Leib ruhte ſchön und fromm, da ihn ihre heidniſche Seele nicht mehr regierte", heißt es zum Schluß von ihr.

Marie.

Romanas vergröbertes, aus niederen Schichten hervorgegangenes und aus roherem Stoff geformtes Abbild iſt Marie, die Soubrette. Schon als Roſas Zofe treibt ſie mit Faber und Leontins Jägern ihre verliebten Scherze; auch ſie wird die Maitreſſe des Erbprinzen, auch ſie lebt darauf mit den feindlichen Offizieren zuſammen und findet ſich ſchließlich, wahnſinnig geworden, wie Friedrich es ihr vorhergeſagt hatte zu der tollen Geſellſchaft Rudolfs auf dem Waldſchloß. Romanas vornehme Genialität und leidenſchaftlicher Heldenmut fehlen ihr; der Selbſtmord bleibt bei ihr ein Verſuch, von dem ſie der phyſiſche Schmerz zurückſchreckt. Ihre Vorbilder ſind Philine, Flammetta im Godwi und Ilſe in Arnims Dolores; für ihre Rolle als Wahnſinnige ſind auch Einwirkungen der Ophelia zu erkennen.

Victor.

Entgegen dieſen ſinnlichen Frauen wird die männliche, geiſtige Seite der Verbindung Gefühl und Fantaſie durch Rudolf und Victor vertreten, die denſelben Typus, aber auf verſchiedener geſellſchaftlicher Stufe, repräſentieren, ſich alſo wie Romana und Marie zu einander verhalten.

In der beiden gemeinſamen Doſis Narrheit, in ihrer bizarren, zur Schau getragenen Mißachtung des Urteils der Welt, äußert ſich der Einfluß eines Dichters, der, ſelbſt ſtolz auf ein wenig ihm anhaftende, fantaſtiſch groteske Abenteuerlichkeit, dieſelbe auch in ſeinen Werken vorführte und ſich ſo den Ruhm des Dichters der ſonderbaren Käuze verdiente: Jean Paul[1]); ſein Schoppe, Wuz und wie ſie alle heißen, ſcheinen ſich in Eichendorffs Werk unter der Geſtalt von Rudolf und Victor zu vereinen, wie ja dem auf letzteren bezüglichen Ausdruck „du reißeſt in verzweifelter Luſtigkeit an den Saiten der alten Laute"[2]) u. ſ. w. direkt Jean Pauls Wort „Der Narr iſt oft ein verſtimmtes Genie"[3]) zur Seite tritt.

Victor, ein Portrait des „Herrn Kaplan", Eichendorffs Hauslehrers[4]), iſt eine reiche, urſprünglich luſtige, aber durch Unglück und Armut erbitterte Natur; er hat ſich ganz von der Welt zurückgezogen und erſcheint im Geſpräch ſtill und verlegen. Nur zuweilen, wenn ihn

[1]) Vgl. Joſeph Müller, Jean Paul-Studien, München 1900, S. 88—94.
[2]) S. 115.
[3]) Joſeph Müller, S. 89.
[4]) Krüger, S. 21.

in großer, lauter Gesellschaft, wie auf dem Ball[1]) und der Jagdpartie[2]), bei der er den Maskenaufzug anführt, seine Schwermut verläßt, ist er von einer wilden, grauenhaften Lustigkeit, die sich wie eine Karikatur ausnimmt und mit der er seinen Schmerz zu übertäuben sucht[3]). Ein Einsiedler, vor allen „sogenannten klugen Leuten", das heißt: vorwiegend verständigen Menschen, also seinen Antipoden, besonders verschlossen, kommt er nur Friedrich und Leontin, die infolge ihrer Fantasiebegabung sein Wesen verstehen können, entgegen und geht auf des letzteren noch so abenteuerliche Vorschläge bereitwillig ein.

Rudolf.

Ein zweiter Victor, aber en grand seigneur, ein im Irrgarten der Fantasie umhertaumelnder Kavalier, ist Rudolf. Während bei jenem Gefühl und Fantasie, durch die Verhältnisse gedrückt und verkümmert, nur zuweilen unheimlich aufflammt und durch Beengung ihn unglücklich macht, entzieht sich dieser keck und unbedenklich dem Druck der in der Jugend durch vernunftdürre Erziehung auf ihn ausgeübt werden soll und ihm die ersten Spuren seines späteren Verfolgungswahnsinns beibringt. Er glaubt in Eltern und Bruder seine Feinde zu sehen und ohne sich über seine Schlüsse kritische Rechenschaft zu geben, flieht er nach Italien, wird erst Soldat, dann Maler, entführt seine Jugendgeliebte Angelina, lebt mit ihr zusammen, drängt sie aber unüberlegt in eine, falsche, allzu männliche Bahn, so daß sie ihm untreu wird und ihn mit einem anderen verläßt; dadurch verwandelt sich der in ihm schlummernde Verfolgungswahn in Menschenhaß und Hypochondrie und, im Gegensatz zu Victor, gerade die Freiheit von Gefühl und Fantasie hat bei ihm sich selbst vernichtet; er ist für das Glück untauglich.

Rudolfs Urbild ist in Wesen und Schicksalen besonders Florentin; daneben Godwi und William Lovell. Er ist der Typus des geistig bedeutenden Ronés, der nach schlimmen Liebeserfahrungen Menschenfeind wird.

Erwin.

Erwin ist Rudolfs rechte Tochter, unüberlegt, gefühlsmäßig, fantastisch, doch gleich den Frauen Romana und Marie mehr nach der sinnlichen, als nach der geistigen Seite.

„Nur mangelte bei Erwin das ruhige Gleichgewicht der Kräfte, die alles beleuchtende Klarheit ganz und gar", heißt es S. 85 von ihr. In der Jugend von Zigeunern geraubt, beschützt sie Friedrich bei dem Ueberfall durch die Räuberbande, in deren Gewalt sie ist, folgt ihm dann aus Liebe in Männerkleidung, stets von Eifersucht gepeinigt, wenn er sein Interesse für Rosa kundgiebt, und von Wahnsinn ergriffen, als sie diese auf der Rheinreise plötzlich in seiner Gesellschaft erkennt. Sie flieht, und beim Wiedersehen macht ein Schlaganfall ihrem Leben ein Ende, also Gefühl und Fantasie beherrschen sogar ihren Körper vollständig. Auf das Vorbild Miguons braucht nicht hingewiesen zu werden.

[1]) S. 68.
[2]) S. 95.
[3]) S. 113 f.

Faber.

Der immer nur in Gesellschaft Leontins auftretende Dichter Faber ist ein Doppelwesen; als Dichter steht er auf derselben vollkommenen Stufe der Charakterentwickelung wie Friedrich und Leontin; im Leben zeigen sich freilich Fantasie und Verstand als die ihn treibenden Kräfte; das Gefühl ist bei ihm nur künstlich, ein Treibhausgewächs seiner Poetik, er ist theoretischer Idealist, aber nur theoretischer, und eifert von diesem Standpunkt aus gegen die „Naturalisten", die die Poesie als Frucht der lebendigen Stimmung aufgefaßt wissen wollen. Die alten Barockpoeten, die Hof- und Gelegenheitsdichter, die Gefühl und Begeisterung, Thränen und Lächeln so schön am Schnürchen hatten, haben in ihm noch einen verspäteten Jünger gefunden[1]). Auf die Einwirkung des Haber im Godwi und Wallers in der Dolores hat Minor schon hingewiesen; Faber ist jedoch im Wesen viel weniger travestienmäßig, viel ernsthafter und lebendig konkreter gezeichnet, als jene beiden, ein Umstand, der an ein Modell aus dem Leben denken läßt. Nun erfahren wir in der Biographie von Hermann von Eichendorff[2]), daß sein Vater in Wien 1846 mit dem Theaterdichter J. F. Castelli verkehrte[3]). Möglicherweise datiert diese Bekanntschaft schon aus den Jahren 1811 oder 1812; dem Namen nach jedenfalls kannte Eichendorff jenen sicher schon damals genau, wo er gerade kurz vorher zu einer gewissen Berühmtheit gelangt war. Im Kriege mit Frankreich 1809 hatte er „mit der Feder gethan, was in seinen Kräften stand, da er mit dem Schwert für das Vaterland nicht kämpfen konnte"[4]), und hatte seine Kriegs- und Wehrmannslieder[5]) gedichtet, die der Erzherzog Karl in 300000 Exemplaren an die Armee verteilen ließ. Durch Napoleon proscribiert, zog es der Dichter vor, beim Heranrücken der Franzosen Wien am 24. April 1809 schleunigst zu verlassen, die Donau hinunter zu fahren und erst nach acht Monaten, als die Gefahr vorüber war, von Temesvar wieder in die Hauptstadt zurückzukehren, wo er 1810 und 1811 das Theaterjournal Thalia redigierte[6]). Stimmen nicht diese in Eichendorffs erster Wiener Zeit jedenfalls stadtbekannten Geschichten auffallend mit Zügen Fabers überein, der im Anfang des Romans (S. 29) eine Romanze „An die Deutschen" verliest, die er, wie Leontin spottend bemerkt, „zu eben der

---

[1]) So ziemlich das erste, was wir aus seinem Munde hören, ist denn auch ein Alexandriner (S. 30.)

[2]) E. W. I. Seite 173.

[3]) In den Berliner Eichendorff-Manuskripten findet sich ein Zettel mit dessen Adresse („Bl. 22): „Castelli: Heiligenkreuzhof, das Gäßchen an der Univers. Kirche hindurch, rechts beim Brunnen die Wendeltreppe, Sonntags um 11 Uhr". Das auf der Rückseite stehende Gedicht „Es träumt ein jedes Herz vom fernen Land des Schönen", das der Schrift nach um dieselbe Zeit wie die Adresse niedergeschrieben wurde, verlegt Meisner in das Jahr 1812, vielleicht mit Recht; denn vielleicht fand der Besuch bei Castelli schon im Jahr 1812 oder 1811 statt; wann dieser das Haus am Heiligenkreuzhof (Stadt No. 677) bezog, läßt sich nicht nachweisen; er ist nur bis in das Jahr 1850 zurück als Mieter zu verfolgen. (Freundliche Mitteilung des Herrn Dr. Wilh. Engelmann, Scriptor der städtischen Sammlungen in Wien.)

[4]) Memoiren meines Lebens von Dr. J. F. Castelli, Wien und Prag 1861, I. Band, S. 152.

[5]) J. F. Castellis sämtl. Werke, Wien 1844, S. 229 ff.

[6]) Memoiren, S. 152—200.

Zeit verfertigt hatte, als er Reißaus nahm, um nicht mit gegen die Franzosen zu Felde ziehen zu dürfen"? Aehnlich wie Castelli redet er sich mit dem schönen Alexandriner „dem einen ist zu thun, zu schreiben mir gegeben" heraus (S. 30). Und wie jener für das Theater dichtete und schrieb, zieht dann der Faber in Eichendorffs „Dichter und ihre Gesellen", Dryander, mit einer Komödiantengesellschaft, nicht als Schauspieler, sondern als Dichter und Regisseur, herum.

Die Anspielung in „Ahnung und Gegenwart" ist also gerade so deutlich, um verstanden werden zu können, ohne so verstanden werden zu müssen, ohne also rücksichtslos zu werden, vielleicht ist sie eine von denen, die verschiedene Buchhändler abhielt, das Werk in Verlag zu nehmen.

Herr von A., und andere.

Die Vereinigung Verstand und Gefühl repräsentieren Herrn v. A.[1]) (Familienähnlichkeit mit Julie!) und der alte Mann in der Theegesellschaft; Vertreter im wesentlichen der reinen Fantasie müssen wir in dem Don Quichote und dem Karfunkelsteinsucher (S. 294) erkennen, ersterer ein Bild aus dem schlesischen Landleben[2]); letzterer wohl eine Parodie Zacharias Werners und insbesondere des Famulus Theobald (in seinem Martin Luther), der fortwährend vom Karfunkelstein, dem durch Novalis[3]), den romantischen Hausmineralogen, modegewordenen romantischen Stein der Weisen fabelt[4]), worüber sich schon 1813 Dorothea Schlegel in einem Brief vom 25. Dezember an Philipp Veit[5]) lustig macht, und was allerdings lebhaft zur Karikatur herausfordert, wie es denn weiterhin geradezu das Feldzeichen zum Kampf gegen die Romantik überhaupt lieferte, so als Titel von Till Ballistarius (Joh. Ludwig Kaspers) „Karfunkelweihe[6])" und schon früher für Baggesens „Karfunkel oder Klingklingelalmanach" von 1809. Im ersteren Werk werden direkt die Worte Theobalds, in denen er den Karfunkel preist, parodiert[7]). Eichendorff hielt es im Interesse der wahren Romantik und der Poesie überhaupt für seine Pflicht, gegen alle solchen Auswüchse vorzugehen.

Der Erbprinz.

Die im wesentlichen unter der einseitigen Herrschaft des Gefühls stehenden Figuren des Romans sind der Erbprinz und die verschiedenen Poetaster[8]), Leute, die gewohnt sind, stets diesem die Herrschaft über sich zu überlassen, die daher bei ihrem Mangel an Verstandesklarheit jedes festen Haltes und bei ihrem Mangel an Fantasie jeder Originalität entbehren.

Der Erbprinz soll nach der Biographie (E. W. 2. 56) ein poetisches Portrait aus der Wiener Zeit des Dichters sein; doch ähnelt es keinem

[1]) für den Eichendorffs Vater das Modell hergab; vgl. Krüger S. 19.
[2]) Vergl. Nachlaß S. 270; Steinhausen, häusliches und gesellschaftliches Leben im 19. Jahrh. Berl. 1898. S. 206.
[3]) Osterdingen, 1. Buch, 3. Kap.
[4]) 4. Buch. Werners sämtliche Werke. Band 4, S. 166; 186.
[5]) Schl. B. 2, 231.
[6]) Romantisches Trauerspiel, 1818.
[7]) S. 37 f.
[8]) S. 149. ff. 277. f.; 249 f.

der damaligen Erzherzöge; Minor hat deshalb an Louis Ferdinand von Preußen und sein Verhältnis mit Pauline Wiesel gedacht, ein Vorbild, das jedoch dem Dichter zeitlich und örtlich ziemlich fern lag und außerdem zu wenig vorbildliche Züge zeigt[1]). Eher könnte man, besonders wenn man das Verhältnis des Prinzen zu Friedrich berücksichtigt, Karl August von Sachsen-Weimar mit seinen Beziehungen zu Goethe ins Auge fassen; weniger für die Schicksale, als für den Charakter brauchen wir Vorbilder aus dem Leben; denn für die Schicksale hat ein Vorbild aus der Literatur so stark mitgewirkt, daß wir nach weiteren nicht zu suchen brauchen; das ist Tiecks Lovell, mit seiner Verführung des römischen Bürgermädchens Rosalina, die in genauer Nachbildung in „Ahnung und Gegenwart" auf Konto des Erbprinzen kommt. Wenn Krüger[2]) des Dichters eigene, harmlos-treuherzige Liebesaffairen aus Heidelberg hier an den Haaren herbeizieht, so thut er beiden Verhältnissen unrecht; gemein haben sie nur die Herablassung männlicherseits.

Rosa.

Die fast nur verstandesmäßig begabten Menschen des Romans sind Rosa und der Minister. Rosa spielt die Rolle einer Helena; heiße Kämpfe entbrennen um sie zwischen Romana, Erwin, Friedrich und dem Erbprinzen, Kämpfe, von denen sie zum Teil gar nichts begreift. In ihrer aus Verstand und Sinnlichkeit zusammengesetzten Gestalt zeigt sich die Meisterschaft des jungen Dichters, die Gabe, fest und zugleich zart zu charakterisieren, und ein beinahe über sein Alter gehendes Verständnis der weiblichen Seele. Rosa ist ein Pastell unter Oelbildnissen; das Geniale liegt in der Andeutung. In ihr Seelenleben erhalten wir nie einen Einblick; nie wird von ihr Zusammenhängendes erzählt; nur ihre Außenseite sehen wir, mit den Augen anderer, und können so Symptome sammeln: bei Friedrichs Lebensgeschichte schläft sie ein, bei Fabers Erzählung langweilt sie sich; über Friedrichs ernstes Streben für den Staat lacht sie; aber den öden Klatsch des Marquis nennt sie geistreich, und der herzlosen, berechneten Liebesschauspielerei des Prinzen zollt sie ihren Tribut. Warum sie sich so verhält, wird uns überlassen zu finden: weil sie alles auf die Sinnlichkeit (typisch weiblich) und auf den Verstand (individuell) bezieht; was diese beiden Organe nicht anspricht, macht keinen Eindruck auf sie, trifft ihren Geist nicht. Friedrich nun reizt zwar anfangs die erstere, durch seine Erscheinung und sein Wesen, versäumt aber dann, durch sein Verhalten den günstigen Eindruck auszunutzen. Als er sie daher in der Stadt wiedertrifft, flammt ihre alte Liebe noch einmal auf (Theegesellschaft), kühlt sich aber ebenso rasch wieder ab, da sich schon neue Beziehungen gebildet haben mit Männern, deren Wesen und Stellung Rosas Verstand, deren Erscheinung und Verhalten ihre Sinnlichkeit anspricht (Erbprinz, Marquis), wo dann Friedrichs flüchtiger Eindruck natürlich verblassen muß; doch wird ihm das nun nicht etwa brutal gesagt, sondern sie ist mit ihm immer noch intim;

[1]) Vgl. Briefe von Chamisso und anderen aus dem Nachlaß Varnhagens von Ense, Leipzig 1867, I, 243 ff.

[2]) S. 101.

besonders intim erscheint sie, wenn sie ihn besonders vernachlässigt: „alte Freunde nehmen das nicht so genau", so daß er wirklich bis zu ihrer Entführung durch den Prinzen von ihr genarrt wird, nicht mit bos-haster Absicht; aus Liebenswürdigkeit, Höflichkeit, Bequemlichkeit, Furcht vor einer Auseinandersetzung, Laisser- aller. Wie wunderbar vertritt sie mit dieser leichten, anmutig-gewandten Art, den Dingen ihren Weg zu lassen, die damalige Wiener Aristokratie mit ihrer großen Furcht vor dem Ernst und ihrer niedlichen, verlogenen Harmlosigkeit; jene Gesellschaft, in der der junge schlesische Baron zu derselben Zeit seinen Fuchs-Kursus durchschmarutzte, als ein älteres Semester, der sanfte Clemens Metternich, an den Uebungen für Fortgeschrittnere teilnahm, um hier bei erfahrenen Damen die Salon- und Boudoirkünste zu erlernen, aus denen er allmählich seine Unterrock-Politik zusammensetzte. Sein Meisterstück von 1813, der Uebergang Oesterreichs aus der Allianz mit Napoleon zur Neutralität, aus der Neutralität zur Vermittelung, von der Vermittelung zur Koalition gegen Napoleon, ist in seiner Art nicht größer als Rosas Abschwenken von Friedrich zum Prinzen.

Das feinste und wahrste aber an dieser kleinen diplomatischen Gräfin, die in so kurzer Zeit so vieles begriffen hat, ist, daß ihr Wesen erträglich, ja angenehm gemacht wird durch einen zarten landpomeranzen-haften Hauch, einen Rest frischer Ursprünglichkeit, der sie mitunter einen Fehler begehen läßt, meistens aber allem, was sie thut, einen Anflug natürlicher Grazie giebt; mag sie über Friedrich gähnen, lachen oder ein-schlafen, es ist Natur, und außerdem hat sie immer etwas recht; so er-scheint die kleine Komteß vom Dorfe als die eigentliche Trägerin der romantischen Ironie im Roman.

Es braucht also nicht der ausdrücklichen Versicherung Hermanns von Eichendorff[1]), um uns die gescheite Gräfin als eine Wiener Gestalt erscheinen zu lassen, deren Herausfindung freilich heute ziemlich unsicher ist; ich möchte an Julie Gräfin Zichy, geb. Gräfin Festetics[2]) denken, die zur Zeit von Eichendorffs Aufenthalt in Wien daselbst begann, die Blicke der Gesellschaft auf ihre Schönheit zu ziehen[3]), wie Rosa[4]) eine Brünette[5]), die beim Wiener Kongreß den König von Preußen be-zauberte[6]), und die Alexander von Rußland damals „la beauté céleste" nannte[7]), wie auch Rosa „die himmlische Schönheit" heißt[8]), eine zu-fällige Uebereinstimmung, die aber doch eine Gleichartigkeit des Ein-druckes beider Frauen bekundet. Uebrigens ist Rosa von Anfang bis Ende des Romans so stark von Arnims Dolores beeinflußt, daß es bei den ungenügenden Nachrichten über damalige Wiener Verhältnisse schwer sein wird, die Gleichung bis ins einzelne durchzuführen.

[1]) E. W. I, 56.

[2]) Eine Ungarin, seit 1810 mit dem Geh. Rat Grafen Karl Zichy verheiratet; gestorben 1816. Vehse 9, 313.

[3]) A. u. G. 198.

[4]) Vergl. Gentz' Tagebücher.

[5]) Vehse 9, 286.

[6]) Vehse 9, 326.

[7]) im Gegensatz zu der beauté coquette, beauté triviale, beauté du diable u. s. w. Vehse 9, 315.

[8]) A. u. G. 148; im ausdrücklichen Gegensatz zu der „heidnischen Schönheit" Romana; „himmlisch" ist also nicht verstärkend, sondern charakterisierend gebraucht.

Der Minister.

Anders beim „Minister P.“, als dessen Vorbild Hoeber Friedrich Gentz, der gar nicht Minister war, erkennen will, und damit gerade den wahren Minister jener Tage, den Minister übergeht: Clemens Grafen Metternich. Die folgende Vergleichung wird darthun, daß dieser der rechte Mann ist.

1. Die kalte, zugeknöpfte Zurückhaltung, die „nuhösliche Höflichkeit“ P.'s erinnert an Metternich mit seiner „gleichwohl sehr erträglichen, ja höflichen sublimen Menschenverachtung[1])“ und seiner Geheimniskrämerei[2]).

2. Der Minister P. erkennt auf den ersten Blick das innerste Wesen des Menschen: Metternichs „haarscharfer Raubvogelblick“[3]).

3. Eichendorffs Minister ist in die intimsten Familienverhältnisse eingeweiht: Metternichs Postspionage[4]).

4. Er hat nach wüster Jugend „eine freudenlose Ehe mit einem der vornehmsten Mädchen gewählt“: Metternichs lockeres Dresdener Leben[5]), und seine Ehe mit der häßlichen Gräfin Eleonore Kaunitz[6]).

5. P. hat seine Vorgänger, „brave, aber schwächere Männer“[7]). unterdrückt: Metternich verdrängt den Grafen Stadion[8]).

Es ist übrigens nicht Eichendorffs Absicht, die Bestrebungen des Ministers zu Gunsten eines unvolkstümlichen Absolutismus[9]) (Metternichs „Alles für, nichts durch das Volk“) als verfehlt und verwerflich hinzustellen; läßt er doch sogar Friedrich an ihnen teilnehmen; nur die begeisterungslose, nüchterne Außenseite[10]) fällt ihm unangenehm auf; doch genügte jedenfalls schon dieser leise Tadel des allmächtigen Mannes, um die zensurbangen Buchhändler vom Verlag des Romans abzuschrecken.

Die Szenerie des Romans.

Der Schauplatz des Romans hängt mit seiner Tendenz auf das engste zusammen; Eichendorff zeigt sich in Ahnung und Gegenwart, ein blutjunger Anfänger auf dem Parnaß, schon als scharfer und einsichtiger Beurteiler der Zeitverhältnisse und arbeitet in seinem Werke soziale Gedanken heraus, die teilweise, aber erst bedeutend später durch die Bemühungen anderer und die unerbittliche Kritik der Geschichte allgemeine

[1]) Urteil Fouchés, Vehse 10, 23.

[2]) Das Mystifiecieren gehört zu den natürlichen Anlagen dieses Ministers, welches er im geselligen Verkehr oft bis zur Verzweifelung des Menschen treibt. (Aeußerung Nostiz'; Aus dem Tageb. Erzh. Johanns, herausgegeben von F. Ritter von Krones, Innsbr. 1891, S. 191 A. 2.)

[3]) Freiherr v. Hormayr, Kaiser Franz und Metternich, Leipzig 1848, S. 84. Vehse 10, 173.

[4]) Hormayr S. 75.

[5]) Hormayr S. 91; 86.

[6]) Hormayr S. 20; Vehse , 233; 10, 82.

[7]) A. u. G. S. 191.

[8]) Tagebücher von Friedrich von Gentz, Leipzig 1873, 1, 185; dem Minister Stadion wurde vom Hofe Schwäche vorgeworfen (Gentz Tagebuch 1, 183); die Kaiserin sagte ihm: „Cher Stadion, je suis fâchée que vous ayez si peu d'énergie“.

[9]) A. u. G. S. 191.

[10]) Metternichs „völliger Mangel an wahrhaft grandiosen Konzeptionen“, Urteil Fouchés, Vehse 10, 23.

Anerkennung fanden; er ist ein leidenschaftlicher Aristokrat sein ganzes Leben lang gewesen; in den Jahren des Kampfes trat er, wie sein Märchen „Libertas“ und sein Puppenspiel „Das Incognito“ bezeugen, noch ebenso eifrig für das Gottesgnadentum des Adels ein, wie in Ahnung und Gegenwart; aber wenn man ihn auch durchaus reaktionär nennen muß, so ist doch seine zum Äußersten konservative Gesinnung derartig folgerichtig begründet, daß der in ihr liegende Hochmut kaum verletzend wirkt. Stets im Sinne des Wortes „Erwirb es, um es zu besitzen“ betont der Dichter Wesen und Berechtigung des Adels und weist darauf hin, daß dieser neben vielen angeborenen Vorteilen angeborene Aufgaben hat: die Wacht für die idealen Interessen des Volkes, dem es an Fähigkeiten gebricht, diese Wacht selbst zu übernehmen. Denn „die Menge ist jederzeit reich an Wünschen, aber innerlich dumpf und gleichgültig, wenn es gilt“ (S. 191). Dieser unerfahrenen Menge Führer soll der Adel sein in den beiden Werken der Selbsterhaltung, Land- und Staatswirtschaft. Indem nun jedoch Eichendorff die Masse seiner Standesgenossen an diesen großen Pflichten mißt, werden ihm die unzähligen Mängel klar, die jene verhindern, ihnen zu genügen; vor allem der Mangel an Ernst, ja, die Furcht vor dem Ernst, die die Aristokratie damals beherrschte, und die im Wiener Kongreß ihren kläglichsten Ausdruck fand; er wünscht den Adel von seinen Aufgaben heilig, „christlich“ durchdrungen, damit er der Allgemeinheit nützen könne. Sodann vermißt der Dichter bei seinen Standesgenossen in der Residenz die gesunde Einfachheit, die er bei den Landedelleuten findet, und richtet unermüdlich an den christlichen Adel deutscher und besonders österreichischer Nation die eindringliche Mahnung, zur vornehmen Natürlichkeit zurückzukehren aus aller Verbildung und Ueberkultur. Rosa und Romana besonders dienen mit ihren Schicksalen zum Beispiel, wohin der Mangel an Ernst und an Einfalt schließlich führt. —

Indem so Eichendorff, wie man zugeben muß, auf Metternich'scher Grundlage, die Stellung der Stände zu einander bestimmt, erhält er sich doch frei von der verderblichen Niedertracht des Systems Metternich: durch das scheinbar einfachste Mittel, durch ernste Konsequenz, eben indem es als innig verwachsen mit den Rechten, die der Minister für seine Kaste in Anspruch nahm, Pflichten aufstellt, die durch ihr Hinzutreten die zu starke Inanspruchnahme der Rechte einschränken.

So ist die Welt des Romans in enger Auswahl diejenige, die der Dichter aus eigener Anschauung genau kannte, die des Adels auf dem Lande und am Hofe. Mit dem Leben des Bürgers und Bauern war Eichendorff zu wenig durch eigene Erlebnisse vertraut, als daß er seine Schilderung mit Glück hätte versuchen können; daher ist es wohl kein Zufall, daß er uns nie selbst mit seinen Gestalten in eine bürgerliche oder bäuerliche Häuslichkeit eintreten, sondern uns mit ihnen stets nur durch das Fenster in eine solche hineinschauen läßt.[1]) Die Beschäftigung mit den Verhältnissen des Bürgers und Bauern lag ja auch der romantischen Kunst von jeher ebenso fern wie der höfischen des Mittelalters, für die gleichfalls der Mensch erst vom Ritter an aufwärts zur Anteilnahme reizte. Wie so manche anderen Züge der Ritterdichtung

[1]) S. 55; 68; 194.

so ging auch dieser in die Tradition der romantischen Schule und somit auf Eichendorff über, den er lange beherrschte[1]).

Aus der Erkenntnis heraus, daß der Adel auf seine angestammten Besitzungen, unter seinen Bauern, nicht als Schmarotzer an den Hof gehöre, stellt der Dichter den patriarchalischen Landadel und den flachen, geistlosen Hofadel einander gegenüber, sehr zu Ungunsten des letzteren; er fühlt hier mit sicherem Instinkt die große Quelle alles österreichischen Unheils, aller Niederlagen, des Staatsbankerotts von 1811 und aller weiteren Schläge heraus, die Quelle, die erst 1846 der Major Möhring in seinen „sibyllinischen Büchern aus Oesterreich" blosgelegt hat: das Schmarotzertum der Aristokratie am Hofe, die vornehme Cliquenwirtschaft auf Kosten des Landes, die Entfremdung zwischen Volk und Adel; und er bemüht sich, durch Schilderung gesunder, einfacher Verhältnisse auf dem Lande, freudigen Zusammenarbeitens von Gutsherrschaft und Bauern, seine Standesgenossen auf vernünftigere Lebensziele als Parforcereiten und Liebesabenteuer zu lenken. Wir sehen den Adel auf seinen Landgütern, Abbildern des idyllischen Lubowitz, in tiefer Abgeschlossenheit seine Felder bebauen, jagen, Geselligkeit, Gastfreundschaft üben und sich langweilen; wir sehen ihn in der Residenz in rauschendem Frendentaumel von Fest zu Fest eilen, blasiert schwärmen und ohne Teilnahme an der Not der Allgemeinheit egoistisch die Persönlichkeit verziehen[2]).

Die bei diesen Anlässen gegebenen Lokalschilderungen sind, wenigstens was das Landschaftliche anbetrifft, ziemlich übereinstimmend: waldige Berge, ein Schloß, ein Fluß mit Schiffen; am Himmel einige Wolken; Sommer. Charakteristischerweise führt uns unser Romantiker fast immer nur durch Wälder und Gebirge, fast nie durch Ebene und freies Feld, das der sensationshungrigen Phantasie zu wenig Nahrung und den oft gewagten Verwickelungen zu wenig Wahrscheinlichkeit gegeben haben würde. Im Folgenden möchte ich auf einige Einzelheiten in Szenerie und Staffage aufmerksam machen.

Die Donanfahrt, die den Eingang des Werkes bildet, fußt natürlich in erster Linie auf der der Brüder Eichendorff; doch hat die eingehende Schilderung und besonders hervortretende Bedeutung des Donauwirbels (bei Grein) im Roman sowie der Umstand, daß an diesem, von schroffen Felsen eingeschlossenen Ort Friedrich auf einem anderen, sich näherndeu Schiffe Rosa zum ersten Male erblickt, wie sie ganz vorn auf der Spitze des Verdecks steht und in das Wasser hinabsieht, und daß bei ihrem Anblick uralte Erinnerungen in seinem Herzen aufzusteigen scheinen, eine eigene Veranlassung, nämlich Brentanos durch die Rheinfahrt mit Arnim angeregtes[3]) Märchen vom Müller Radlauf[4]), das Eichendorff während seines Berliner Aufenthaltes 1809/10 kennen zu lernen Gelegenheit hatte, da es zu dieser Zeit, zugleich mit den Romanzen vom Rosenkranz, abgefaßt wurde[5]).

---

[1]) Erst im Taugenichts bricht schüchtern und im Schloß Dürande kühner die psychologische Entdeckungsfreude die Schranken des Standes.

[2]) Der robuste gesunde Landadel wird späterhin von Eichendorff in seinem „Erlebten" eingehend geschildert

[3]) Diel-Kreiten, Clemens Brentano I 152.

[4]) Die Märchen des Clemens Brentano. Herausgegeben von Guido Görres, Stuttgart, Tübingen 1846, I, 1.

[5]) Daselbst, Vorrede S. 48.

Hier wird erzählt, wie der junge Müller Radlauf, am Ufer des Rheines stehend, von Mainz herab ein goldenes Schiff kommen sieht, in dem der König und die Königin von Mainz nebst ihrer Tochter, der Prinzessin Ameleya, sitzen: „die Königliche Familie fuhr dem versprochenen Bräutigam ihrer Tochter, dem Prinzen Rattenkahl von Trier, entgegen, der mit der alten Königin von Trier den Rhein herauffahren sollte . . . Die schöne Ameleya . . . hatte sich ganz vornhin auf den Schnabel des Schiffes gesetzt, ... Radlauf wendete kein Auge von der schönen Prinzessin; denn ihm schien nicht anders, als daß sie die nämliche sei, welche ihn im Traum so sehr erfreut hatte . . . .

Da erhob sich auf einmal ein starker Wind und das Schiff der Königin von Trier strich mit vollen Segeln bei dem Bingerloche heraus und war in wenigen Minuten dem Mainzer Schiff sehr nahe.

Der Bräutigam, Prinz Rattenkahl, saß auf dem Schiffsschnabel."

Durch einen unangenehmen Zufall verläuft jedoch das Zusammentreffen in einer zwischen beiden Schiffen gewechselten Schimpferei. Ameleya fällt ins Wasser und wird von dem am Ufer stehenden Müller, der sie später heiratet, gerettet.

Die Uebereinstimmung dieser Geschichte mit Eichendorffs Darstellung ist augenfällig; nur befindet sich bei ihm der begünstigte Liebhaber auf dem zweiten Schiff, nicht am Ufer, und zwischen dem Ufer und diesem Schiff fliegen die Schimpfereien hin und her. Außerdem ist an Stelle des Binger Loches die entsprechende Stelle auf der Donau eingetreten und wird bis auf den damals den Mittelpunkt des Wirbels bildenden, jetzt gesprengten Felsen Hausstein sehr genau geschildert, wie sich aus Bertuchs gleichzeitiger Beschreibung ergiebt[1]), nur daß dieser Praktiker nicht die Holden, die da fahren wollten, sondern ein gebratenes Huhn, das er sich aus Linz mitgebracht hatte, seiner besonderen Aufmerksamkeit würdigte.

Ein äußerst glücklicher Gedanke Eichendorffs ist es nun, in diese unheimliche Wasserwildnis reisende Studenten mit ihrer lärmenden Lustigkeit einzuführen; waren doch einst auch er und sein Bruder Wilhelm dieselbe Straße gefahren, beide lachende, singende Musensöhne wie die im Roman. Und was singen diese? Nicht „Ich nehm' mein Gläschen in die Hand" oder von Rosenketten und Gerstensaft; keine anakreontische Gemütlichkeit, von der die damaligen Kommersbücher triefen, sondern ein echtromantisches Jägerlied, das wohl auch die beiden jungen Barone sangen: „Ins Horn, ins Horn, ins Jägerhorn" von Wilhelm von Eichendorff; eine freundliche Aufmerksamkeit des Dichters für den Bruder, eine Erinnerung an gemeinsam erlebte Freuden[2]).

---

[1]) Bemerkungen auf einer Reise von Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806. Weimar 1808, I, 49.

[2]) Das offenbar vom „Jäger aus Kurpfalz" (Wunderhorn) beeinflußte Gedicht, ein Tagelied, erschien als „Lebewohl" 1808 im 2. Band (1. Heft S. 43) von Aft's Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst:

Ins Horn, ins Horn, ins Jägerhorn,
Es wacht Aurora wieder,
Hinab, hinauf durch Busch und Dorn
Ins Felsenthal hernieder. . . . . .

Es raucht und taucht das Nebelthal
Ins Grau der Morgenstunde,
Da steht' ich noch zum letztenmal
Den Kuß vom vollen Munde.

Eng mit der Donaufahrt zusammen gehört Friedrichs und Leontins Rheinreise (Kap. 15), die schon durch den Umstand, daß die beiden mit Erwin nachts, „als schon einige graue Streifen über den Himmel langen", die Fahrt antreten und bei Sonnenaufgang desselben Tages sich bereits am Rhein befinden, nicht als von Wien, das doch im allgemeinen unter der Residenz zu verstehen ist, unternommen gedacht sein kann. Und thatsächlich macht hier wieder Arnims und Brentanos Rheinreise von Frankfurt aus ihren Einfluß geltend. Das bei Eichendorff die beiden Freunde auf der alten Bergruine überfallende Gewitter wird von Arnim gleichfalls geschildert am Ende des Wintergartens[1]) mit den Worten: „Ich sehe Dich nicht dabei, mein Clemens, wie ich Dich sonst gesehen, . . . klingend und singend zu den schwebenden Schäflein auf Himmelblau wie in die schwarze Tiefe bei Osteins Felsenburg[2]), glänzend Deine Augen zum prasselnden Donner, zum brausenden Regen, der uns in alten Ritterburgen belagert hielt, spielend Deine Worte am warmen stillen Abende vor den Thüren in Weinlauben am rauschenden Ufer, wenn Du den schönen Töchtern des Städtleins neue Melodien lehrtest für ihre alten Lieder von dem goldnen Hause auf Bergen". Besonders aus dem letzten Teil dieser Stelle tritt uns so recht frappant die Einheit Leontins mit Clemens entgegen, wenn wir damit das in Ahnung und Gegenwart (S. 212) über ersteren Gesagte vergleichen: „Allen wurde wohl, als sie nach der langen Einsamkeit (auf der Burg) in das Städtchen hinunter kamen, wo es recht patriarchalisch aussah. Auf den Gassen ging jung und alt nach dem Regen spazieren, die Mädchen des Städtchens saßen draußen vor ihren Thüren unter den Weinlauben. Der Abend war herrlich, vor ihren Augen rauschte der Rhein an dem Städtchen vorüber. Leontin zog mit der Guitarre wie ein reisender Spielmann aus alter Zeit von Haus zu Haus und erzählte den Mädchen Märchen oder sang ihnen neue Melodien auf ihre alten Lieder, wobei sie still mit ihren sinnigen Augen um ihn herumsaßen." — Eichendorff kannte jedenfalls das Erlebnis aus begeisterten Schilderungen Arnims (daher die vielen wörtlichen Anklänge) und benutzte es, um seinem maßlos verehrten Clemens ein Standbild ohne Namen, aber von sprechender Aehnlichkeit zu setzen. Mit der kleinen, von der Lorelei aus rheinabwärts liegenden Residenz, nach der die Freunde hinunterfahren wollen, dürfte wohl Biberich gemeint sein, von dem Clemens in einem Brief an Arnim[3]) schwärmt. Möglicherweise ist auch die Einführung von Rosa und Romana in Jägerverkleidung auf der Rheinreise, ihr unerkanntes Zusammentreffen mit den beiden Freunden und ihr Aufenthalt zusammen mit ihnen in der Ruine während des Gewitters entstanden aus einer solchen Eichendorff wohl durch Arnim gegebenen Schilderung von dem Spaziergang, den dieser mit Bettina Brentano und Fräulein von Günderode 1801 von Frankfurt aus auf die „grüne Burg"[4]) machte, wo die drei unter einem Kastanienbaum den Regen abwarteten und Arnim seinen grünen Mantel um die beiden

[1]) A. W. 12, 243.
[2]) Im Taunus?
[3]) vom 7. September 1805; Steig Arnim-Brentano S. 145.
[4]) B. F. S. 268.

Mädchen schlug. Andererseits diente als Muster auch die Gräfin im Godwi (II 315), die ja weiterhin Romanas Rolle spielt, und hier dem rheinabwärts reitenden Godwi als berittener Jäger sich zugesellt: sie singt ihm die Loreleyballade vor:

„Ein Ritter an dem Rheine ritt
In dunkler Nacht dahin;"

daher bei Eichendorff jetzt plötzlich die Erinnerung an die Loreley, die aber formell wieder mehr im Einklang mit dem, was Arnim und Brentano jedenfalls von ihrer Rheinreise erzählten, und mit der danach gebildeten Darstellung im Märchen von Müller Radlauf[1]), als Wechselgesang, übereinstimmt, während inhaltlich der düstere Zauber der Fassung im Godwi zu erreichen gesucht, vielleicht übertroffen wurde. —

Ganz nach eigenen Eindrücken des Dichters geschildert ist die Oertlichkeit des Maskenballes im Anfang des zweiten Buches; wir haben es hier nämlich mit Sicherheit mit den Redoutesälen der Wiener Hofburg[2]) zu thun. Zeitgenössische Schilderungen bestätigen dies; so sagt die seltene „Skizze von Wien unter der Regierung Joseph des Zweyten"[3]):

„In einem Flügel der kaiserlichen Burg sind zwei ungeheure Säle, dem Comus und Bacchus geweiht. Sie stehen vom 7. Januar bis zum lichten Aschermittwoch offen; anfangs alle Wochen einmal, späterhin jede Woche zweimal, und die letzten drei Fastnachtstage alle. Man steigt an einem eisernen Gitter ab; . . . Wenn man . . . . einige Stufen hinangestiegen ist, öffnet sich plötzlich der große Zaubersaal[4]). Viele tausend Wachskerzen auf großen pyramidenförmigen Leuchtgestellen symmetrisch gereiht, blenden das Aug' und Pauken- und Trompetenschall, mit den sanfteren Tönen von hundert musikalischen Werkzeugen vermengt, rühren das entzückte Ohr. . . . . Die Lustbarkeit dauert von 10 Uhr Abend bis um 6 des kommenden Morgens. . . . . Erfrischungen und Tafel sind in Nebenzimmern für bestimmte Preise zu haben".

Aehnlich schildert Friedrich von Coelln in „Vienne et Berlin mis en parallèle" (anonym, 1807, S. 111 f.): „La salle de redoute se trouve au château impérial, dans l'aile qui donne sur la place Joseph. Il y a deux salles de redoute, l'une est immensément grande, l'autre l'est beaucoup moins. Elles sont toutes deux parfaitement éclairées par des bougies. Chacune a un orchestre, qui joue tour à tour des menuets pendant une heure et l'autre d'autres danses. On danse peu. On mange et boit d'autant plus dans les cabinets contigus aux salles."

Alle diese Angaben, die zwei vereinigten Säle, zwei Orchester, Erfrischungen und Tafel im Nebenzimmer und die Aussicht auf den großen Platz stimmen genau mit der Schilderung Eichendorffs überein, ja selbst das bei diesem eine so hervorragende Rolle spielende Auftreten Leontins

[1]) Märchen I. 146.
[2]) Wie schon Höber vermutungsweise annahm (S. 73).
[3]) 4. Aufl. Wien. J. V Degen, 1803, II, 21 ff.
[4]) „Kennst du den Zaubersaal, Wo süß Melodien wehen," beginnt Eichendorffs Gedicht an Philipp Veit, (E. W. I 389) „nach einer Wiener Redoutenmelodie". Vielleicht war „Zaubersaal" der populäre Name der beiden Redoutensäle.

als Tod knüpft an ein Ereignis an, das sich auf der Wiener Redoute abgespielt haben soll[1]): eine Frau aus der vornehmen Welt hatte sich über unglückliche Eheverhältnisse zu Tode gegrämt; eine Freundin, „an Gestalt ihr ähnlich, ereilte, schwarz vermummt, mit gläsernen Augen in der dem Portrait der Freundin nachgeahmten Wachsmaske den Frevler im Gewühl der Redoute. Entsetzt, doch gefesselt folgt er der Erscheinung in den Korridor. „Schon streckt er die Hand nach der gespenstigen Larve aus; da schlägt's Mitternacht . . . das Wachsgesicht verschwindet, der Maskenkittel fällt — vor ihm steht ein Skelett mit grinsendem Schädel." Daß bei Eichendorff die Einzelheiten bedeutend abweichen, hat zum Teil seinen Grund darin, daß sich bereits vor ihm die romantische Dichtung, anknüpfend an eine Geschichte aus Vasari, dieses Motivs bemächtigt und es ausgestaltet hatte, so daß er aus der Wiener Lokaltradition nur die Anregung nahm. — —

Die ästhetische Theegesellschaft möchte Krüger[2]) nach Heidelberg verlegen, während die früheren Beurteiler und Steig, in der Rezension des Krügerschen Buches[3]) sie meiner Ansicht nach mit Recht auf Wiener Anregungen zurückführen; denn sie ist doch eben als in der „Residenz" spielend gedacht und ihrem Zuschnitt nach nirgends anders denkbar, wenn auch Anklänge an Heidelberger Erlebnisse sich darin befinden.

Schon Tieck im Zerbino und Brentano im Godwi hatten die neue Art Geselligkeit, die sich gegen Anfang des Jahrhunderts von Berlin aus verbreitete, die Theegesellschaft mit Deklamationen, Lektüre, Gesang, Theater oder ästhetischer Konversation, lächerlich gemacht; ihnen, besonders dem letzteren, schließt sich nun Eichendorff im allgemeinen Ton an; doch werden bei ihm zur Abwechselung unter anderem auch lebende Bilder vorgeführt, eine in der damaligen Wiener Aristokratie außerordentlich beliebte Unterhaltung[4]).

Und irgend einen Salon des Wiener Hofadels, wo Minister verkehrten, haben wir uns wohl als Schauplatz der Theegesellschaft in „Ahnung und Gegenwart" zu denken; genaueres läßt sich über diesen nur vermutungsweise angeben.

Wir sehen bei Eichendorff, daß der Minister in der Gesellschaft wie zu Hause ist; nun verkehrte Metternich, das Vorbild desselben, ebenso wie sein Knappe Gentz häufig bei der Gräfin Lory Fuchs[5]) „la petite Fuchs", wie sie in den Tagebüchern Friedrichs von Gentz, dessen Geliebte sie später war, genannt wird. Diese Aufzeichnungen, die leider gerade während der Abfassungszeit von A. u. G. besonders dürftig sind, buchen am 25. Juli 1814[6]): „Soirée chez Laure (comtesse Fuchs) avec musique et chant"; andere ähnliche Abende mögen wohl übergangen sein. Nun erwähnt Eichendorff bei seiner Schilderung der

[1]) Vergl. [Freiherr von Schönholz] Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs. I. 1844, S. 64.

[2]) S. 143; 163a 2.

[3]) Deutsche Literatur-Zeitung, 18. Februar 1899.

[4]) Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808 und 1809 von Joh. Friedr. Reichardt, Amsterdam 1810, berichten fortwährend von derartigen Abenden, ebenso wie Gentz' Tagebücher.

[5]) geb. Gräfin Gallenberg, seit 1811 mit dem K. Kämmerer und Major Xavier Grafen Fuchs verheiratet. (Vergl. Vehse 9, 316.)

[6]) Tagebücher von Friedr. von Gentz, Leipzig 1873, I, 285.

Gesellschaft (S. 149) ein Töchterchen vom Hause, ein „niedliches, etwa zehnjähriges Mädchen, das in einer reizenden Kleidung mit langen Beinkleidern und kurzem schleiernen Röckchen darüber keck im Zimmer herumsprang und mit einer wirklich bewunderungswürdigen Anmut und Geschicklichkeit tanzte“ und das vielleicht ein etwas späteres Stadium des Mädchens vorstellt, von dem Reichardt (Briefe II 69) sagt:

„Ein kleines, allerliebstes zweijähriges Kind der Gräfin (von Fuchs), der zierlichen Mutter an Gestalt, Bildung und Grazie gleich, wurde durch den angenehmen, lustigen Gesang so belebt und beseelt, daß es gar wunderhübsch in zierlichen Sprüngen und graziösen Attitüden stundenlang sich bewegte, und mich von der Gesellschaft, der es gar nicht an Unterhaltung fehlte, fast abzog und ganz zu sich hinzog. Es geht doch fast kein Anblick über den eines schönen, frohen Kindes. Man genießt ihn wenigstens unbefangener als den von schönen Frauen und Mädchen.“ Daß das Kind zweijährig sein soll, mag wohl, der stundenlangen Produktion in zierlichen Sprüngen nach zu urteilen, ein Irrtum Reichardts sein; die Mutter des Kindes, die Gräfin Fuchs, bezeichnet er als „eine sehr hübsche, einnehmende und angenehm unterhaltende Frau“ [1]). Das war im Jahre 1808, das Urteil eines liebedienernden Musikanten; 1815 lautet das eines scharfen Soldaten, des russischen Obersten von Rostiz, etwas bündiger: „Die arme Lory sträubt sich gegen das Altwerden“ [2]). Nimmt man von beiden zeitlich und sachlich das Mittel, so erhält man ein Resultat, das eine Identifizierung der Gräfin mit Eichendorffs Gastgeberin [3]) empfehlen dürfte.

Das in der Theegesellschaft zur Aufführung gebrachte „Tableau“ scheint dagegen nichts mit irgend einer Wiener Dilettantenaufführung zu thun zu haben, sondern aus Brentanos Romanzen vom Rosenkranz zu stammen, die in Berlin entstanden, gerade als Eichendorff mit seinem Bruder und Loeben dort war (Herbst 1809 — März 1810) [4]). Hier wird in der 11. Romanze (B. W. III 167 ff.) die Abschiedsvorstellung der Sängerin Biondetta im Theater geschildert, die in vielen Zügen mit dem „Tableau“ bei Eichendorff übereinstimmt.

Der „wunderbaren Bühne der Nacht, die, vom Monde beleuchtet, draußen ruhte“, entsprechen Brentanos Verse:

An dem Himmelsdome brennet
Still des Mondes ew'ge Lampe (III 174).

Die Stelle weiter unten:

Rings die tausend Lichter blendend
Sanken ein, die Diamanten
Blickten schüchtern, ferne Sterne
An dem dunklen Firmamente

---

[1]) Briefe I 425.

[2]) Vehse IX 316

[3]) A. u. G. S. 148: „Eine fast durchsichtig schlanke, schmächtige Gestalt, gleichsam im Nachsommer ihrer Blüte und Schönheit“.

[4]) Brentano schreibt an den Maler Runge, der sie illustrieren sollte, am 21. Januar 1810: „Die Hälfte (12 Romanzen) ungefähr liegt fertig, der Plan des Ganzen ist es auch“ (Runges Schriften II, 393; Brentanos Briefe I 140), und am 18. März schickt er ihm die 7 ersten Romanzen (Runge II, 408; Brent. I 156). Zu den fertigliegenden hat sicher auch die 11. gehört.

hat wörtliche Anklänge an Eichendorffs:

„Das Gewand . . strömte einen Glanz aus, der eine himmlische Glorie um die zarte Gestalt bildete und sich ins Firmament zu verlieren schien, wo oben an seinem Ausgang einzelne wirkliche Sterne hindurch schimmerten!“

Bei beiden Dichtern hebt sich auf der Bühne in Glorie eine einzelne weibliche Gestalt, das Christentum darstellend und mit einem von dessen Attributen versehen ab:

Eichendorff: „Schräg über die Gegend hin streckte sich ein ungeheurer Riesenschatten weit hinaus, auf dessen Rücken eine hohe weibliche Gestalt erhoben stand. Ihr langes, weites Gewand war durchaus blendend weiß, die eine Hand hatte sie ans Herz gelegt, mit der anderen hielt sie ein Kreuz zum Himmel empor.“ Brent. III 170:

Und nun stieg des Tempels Schwelle
Mit Biondetten, einsam ragend,
Stand ein Fels in ödem Meere
Ein Marienbildlein tragend.

Eine weite Dämmerung streckte
Sich umher, und keine Schranken
Schienen um den Fels zu stehen
Als nur liebende Gedanken.

Wie zu der Religion Füßen bei Eichendorff unerkenntlich verworrene Gestalten lagern, so bei Brentano (S. 171):

Schweigend glich das Volk dem Meere,
Ueber dem ein Gott hinwandelt.

Dies schöne lebende Bild scheint vom Dichter zu dem Zwecke eingefügt zu sein, um die Zuschauerschaft, die Literaten und geistreichelnden Damen, durch den Gegensatz zur wahren Kunst recht in ihrer Erbärmlichkeit zu kennzeichnen. Die „falschen Dichter mit ihren Taubenherzen“, die statt der Not der Zeit thätig zu Hilfe zu kommen, sie mit Gedichten zu bessern suchen, waren ja stets der Gegenstand von Eichendorffs heftigster Polemik. Wie er selbst später in „Erlebtes“ (Aus dem lit. Nachlaß S. 311 ff., wo er A. u. G. S. 149 ff. und 175 ff. abdruckt) mitteilt, hatte er mit dieser Gesellschaft ein Konterfei des „sehr bedenklichen Afterkultus der Romantik“, der sich, von Graf Loeben, seinem Heidelberger Freund, geführt, in allen Salons Deutschland breit machte, und sich in oberflächlicher Anempfindelei äußerte, im Auge. Nun erfahren wir aus der Biographie (W. I 55), daß Loeben sich und einen seiner Freunde, letzteren sogar mit Nennung seines Namens in A. u. G. persifflliert glaubte, ohne daß es jedoch bis jetzt versucht wäre, diese zu identifizieren. Ueber letzteren kann ich nichts Genaueres feststellen; Loeben selbst haben wir ohne Zweifel in dem „Begeisterten“ (S. 151, 166, 176) zu erblicken, der für jedes Ding ein hohes Schwungwort weiß, ohne Maß lobt und tadelt, sich gern den heiligen Tyrsusschwinger nennen läßt und „eine lange Dithyrambe von Gott, Himmel, Hölle, Erde und dem Karfunkelstein“ vorträgt. Nun beginnt thatsächlich eine in Loebens „Reisebüchlein eines andächtigen Pilgers“ (1808, S. 204) enthaltene „Dithyrambe“ mit den Worten:

Faſſe mich, Sturm der Liebe,
Daß ich entgegen, entgegen
Stürze dem Zug
Trunkener Thyrſusſchwinger.
Sei mir gegrüßt,
Lieblich grünender Stab,
Neues Zeichen der Gnade,
Thyrſus des Kreuzes
Sei mir gegrüßt.
Waſche mich, Blut des Lammes,
Daß ich rein,
Daß ich wert ſei, zu wandeln
Mit im orgiſchen Zug,
Daß ich ſchwinge den Thyrſus.

So wäre alſo der Dithyrambiſche Thyrſusſchwinger identifiziert in dieſem Gedicht, auf das Eichendorff auch in Krieg den Philiſtern (W. 4, 138) mit den Worten des Delitio ausſpielt:

Den Stab hier brech' ich aus Holunderhecken,
Als Thyrſus unverblüht der ſchlanke Stecken.
Und wie ich trunken hoch den Thyrſus ſchwinge,
Wird er zum Kreuz und zieht geweihte Ringe.

Als das lange Gedicht, das der Begeiſterte vorlieſt, „von Gott, Himmel, Hölle, Erde und dem Karfunkelſtein" denkt Eichendorff das in der gleichen Sammlung (S. 116—129, alſo ziemlich lange): „Der Gang im Walde", wo der Dichter bei einem Spaziergang durch die Betrachtung der Natur aufs Philoſophieren geführt („da ſann ich dem Gange der Erden nach"), mit Dankbarkeit an den Schöpfer denkt („die ganze Schöpfung ſo grün und ſchön, War ein beſchauliches Gotteswehn"), den Himmel offen ſieht („Der ganze Himmel ginge auf") und ſogar den Karfunkelſtein nicht vergißt („Die fernen Tannen . . . thäten auf den Tau einen glitzernden Schein, Höher als Rubin und Karfunkelſtein"). Auch für das Sonett des Schmachtenden (S. 153), das urſprünglich ein ernſt gemeintes Gedicht Eichendorffs darſtellt und als ſolches von ihm in die ſämtlichen Werke Aufnahme gefunden hat (W. I, 306), findet ſich in Loebens Reiſebüchlein (S. 131) ein Vorbild, das beginnt:

Hoch über mir durch Höhen
Hör' ich die Ströme gehen,
Es reißt ſich Flut an Flut.
Oft ſchauervolles Dunkel,
Dann plötzliches Gefunkel,
Aus Lichtung neuer Mut.

Man kann es alſo Loeben nicht verdenken, wenn er ſich in dem Roman perſifliert glaubte, und Eichendorff wußte recht gut, warum er in dem Brief an Fouqué vom 1. Oktober 1814[1]) ſchrieb: „Loeben bat mich ſo dringend und liebevoll um eine vorläufige Mitteilung dieſes Romans, daß ich es ihm nicht abſchlagen konnte, obſchon ich zweifle, daß er ihm gefallen wird".

[1]) Briefe an Fouqué, S. 76.

Daß Eichendorffs Zeugnis in „Erlebtes“ über Loebens Hinneigung zu ästhetischen Thees nicht unbegründet, wenn auch einseitig ist, bezeugt ein Gedicht des letzteren „Gesellschaftliche Studien“ [1]); es beginnt:

Im gesell'gen Glanz der Lichter
Schließt sich freundlich der Verein
Thät'ger Männer, freier Dichter,
Günst'ger Frauen, heitrer Richter,
Und das Leben muß gedeih'n.

Frauen ist es überlassen,
Daß sich Ernst und Leichtsinn mischt;
Wohl den Augenblick zu fassen,
Wo Musik, Geklirr der Tassen,
Wein und Mahl die Zeit erfrischt. — —

Das Leben und Treiben des Hofadels unter Franz I. zeigt sich von seiner Schattenseite ebenso, wie in der Theegesellschaft, auch auf Romanas Gemsenjagd, die im schroffen Widerspruch steht mit der so anmutig-harmlosen, kernigen Jagd des Herrn von A. Im Gegensatz zu der frischen Waidmannsfreude des letzteren dient die andere den Teilnehmern, „diesem Jagdgesindel, das ein einziger Anerochs verjagt hätte“, nur als Gelegenheit zu einer Maskerade und zum Ausführen von Ränken. Eichendorff beabsichtigt hier wohl besonders eine charakteristische Gruppe von Zeitgenossen zu geißeln, die „falschen Steyrer“, blasierte Gecken und Wüstlinge, reiche Bankiersöhne aus der Residenz, die der unter dem Kaiser Franz herrschenden Scheinvolkstümlichkeit zu Liebe im Sommer in Aussee und Umgegend in graugrünen Wämsern, Schnallenschuhen und Kniehosen den Hof umschwärmten; einige trieben die Maskerade bis zur kleinen steyrischen Fuhrmannspfeife und dem silberbeschlagenen Besteck, ohne beides zu brauchen; „dafür rochen sie nach Bisam und Moschus, glätteten fleißig mit dem Kämmchen die Bärte, beguckten sich im Handspiegel und hatten gar keine Waderl nit“.[2]) Aus dem Ärger des Dichters über dies charakterlos eklektische Tändeln sind wohl die häufig bei ihm auftretenden gemachten Altdeutschen, Primitiven[3]) zu erklären, die er, der Aufrichtige und Gerade, bis in seine spätesten Dichtungen bei jeder Gelegenheit lächerlich macht.

Das Schloß auf dem Berge, jener fast unvermeidliche Mittelpunkt Eichendorffscher Landschaften, trägt je nach der beabsichtigten Wirkung, zwei verschiedene Gesichter: entweder es handelt sich um ein Gebäude von deutlich erkennbarer, greifbarer, heimischer Art, eine mittelalterlich romantische Burg, wie die Rudolfs und Leontins: ein Herrenhaus auf einem Gutshof, wie beim Herrn von A.; dann ist das Vorbild des heimischen Lubowitz leicht zu bemerken; oder aber ein strahlendes, prächtiges Gebäude, das wie eine Fata morgana märchenhaft über der Gegend liegt: so Romanas und Angelinas Schloß: Renaissance mit einem barocken Anflug. Zum Zopfstil und zum Rococo, die sich später in

[1]) Gedichte von Otto Heinrich Grafen von Loeben. Berlin, Joh. Daniel Sander, 1810. S. 74 ff.
[2]) Vehse 10, 125.
[3]) z. B. A. u. G. S. 278; 294. E. W. 4, 5; E. J. S. 97.

Eichendorffs Novellen üppig entfalten[1]), hat der Dichter zur Zeit von „Ahnung und Gegenwart“ noch kein Verhältnis. Dagegen war sein Interesse für die italienische Renaissance, wohl durch Goethe (Mignons Lied) angeregt, durch die Beschäftigung mit Tassos befreitem Jerusalem in Heidelberg besonders genährt worden, so daß man wohl behaupten kann, sein phantastischer Schloßtypus gehe auf diese Dichtung zurück; besonders bei Friedrichs Besuch auf Romanas Besitzungen fällt das ins Auge. Er biegt um eine Felsecke und sieht das Schloß plötzlich vor sich; „es stand wie eine Zauberei hoch über einem weiten, unbeschreiblichen Chaos von Gärten, Weinbergen, Bäumen und Flüssen, der Schloßberg selber war ein großer Garten, wo unzählige Wasserkünste aus dem Grün hervorsprangen . . . Er trat in die weite, mit buntem Marmor getäfelte Vorhalle, durch deren Säulenreihen man von der anderen Seite in den Garten hinaussah. Dort standen die seltsamsten ausländischen Bäume und Pflanzen wie halb ausgesprochene verzauberte Gedanken, schimmernde Wasserstrahlen durchkreuzten sich in krystallenen Bogen hoch über ihnen, ausländische Vögel saßen sinnend und traumhaft zwischen den dunkelgrünen Schatten umher.

Tasso schildert seinerseits Armidas Aufenthalt[2]):

53. Doch als sie[3]) nun besiegt die Höh'n und Klüfte,
Und aus dem Schnee und Eise sich befreit,
Da finden sie die schönsten Sommerlüfte
Und auf dem Berg die Ebene, frei und weit.

54. Man braucht sich nicht vor Hitz' und Frost zu hüten,
Die heit're Luft übt keinen Unbestand;
Des Winters Eis, des Sommerbrandes Wüten
Hält hier des Himmels ew'ger Glanz verbannt,
Und nährt der Wiesen Gras, des Grases Blüten,
Der Blüten Duft, der Bäume Laubgewand.
Vom Ufer eines Sees beherrscht das hehre
Prachtvolle Schloß rings die Gebirg und Meere.

Die Wasserkünste, von denen Eichendorff spricht, werden in der 55. und 56. Strophe geschildert, und wenn es bei ihm hieß, daß „man durch die Säulenreihe der Vorhalle in den Garten hinaussah“, so entsprechen auch dem Verse Tassos[4]):

Rund ist der reiche Bau, in dessen Kreise
Als dessen Mittelpunkt der schöne Garten liegt u. s. w.

welcher letztere ausführlich[5]) mit allen seinen ausländischen Blumen[6]) und Vögeln[7]) geschildert wird.

---

[1]) Letzterer z. B. im „Vorwort“ (E. J. S. 86).
[2]) 15. Ges.
[3]) Die beiden Ritter Karl und Ubaldo, die ausziehen, um den in Armida's Netzen gefangenen Rinaldo zum Kreuzheer zurückzubringen.
[4]) 16. Gesang 1.
[5]) 16. 9.
[6]) 16 10; 11.
[7]) 16, 2—15.

Auf der Terrasse ihres Wunderschlosses ergriff Romana eine Guitarre „und sang einige Lieder, die sie selbst gedichtet und komponiert hatte .... Der weite, stille Kreis von Strömen, Seen, Wäldern und Bergen, die in großen halbkenntlichen Massen übereinander ruhten, rauschten dabei feenhaft zwischen die hinausschiffenden Töne hinein. Die Zauberei dieses Abends ergriff auch Friedrichs Herz." Auch Tasso erzählt von diesem Singen der toten Natur[1]):

Wollüst'ge Tön' anmut'ger Vögel dringen
Wetteifernd aus der grünen Nacht empor;
Auch lockt die Luft mit ihren leichten Schwingen
Aus Laub und Wellen manchen Ton hervor.
Sie murmelt leiser, wann die Vögel singen;
Doch schweigen sie, dann rauscht der Lüfte Chor.
Sei's Zufall oder Kunst, bald folgt den Liedern
Der luft'ge Klang, scheint bald sie zu erwiedern. —

Datierung.

Wenn Hermann von Eichendorff[2]) im Spätsommer 1808 zu Lubowitz die Arbeit am Roman begonnen sein läßt, so ist es naheliegend, aber, wie ich zeigen werde, nicht richtig, mit Krüger[3]) die Zeit vom Spätsommer 1808 bis zum Herbst 1809 einfach für das erste Buch in Anspruch zu nehmen; Krüger selbst muß denn auch gestehen[4]), daß sich in diesem ersten Buch bereits Anklänge an Arnims Dolores finden, die Eichendorff erst im Herbst 1809 bei seinem Besuch in Berlin kennen lernen konnte, wo Arnim gerade daran arbeitete. Krüger nennt allerdings nur „die (vielleicht später eingefügte) Leitergeschichte des Dichters Faber", die der des Dichters Waller in der Dolores nachgebildet ist; doch das ist noch nicht alles: Seite 97 wird in den Worten „jener Prinz in Sizilien, der in seinem Garten und Schlosse alles schief baute", auf den Palast des Prinzen von Palagonien[5]) angespielt; der Ausdruck Fabers: sie malte den Heiligen große Schnurrbärte[6]) und der Leontins: „Ich bitte, malen Sie uns keinen Schnurrbart an das Heiligenbild"[7]), ist gleichfalls eine Reminiszenz aus der Dolores[8]), ebenso wie Rosas Lachen[9]) und das Gedicht: Ich hab' manch' Lied geschrieben[10]). Von allen diesen Uebereinstimmungen wird man doch kaum behaupten können, daß sie erst nachträglich, man wüßte wirklich nicht, zu welchem Zweck,

[1]) 16. 12.
[2]) E. W. I, 43.
[3]) S. 140.
[4]) S. 141.
[5]) Arnim W. 8. 303.
[6]) S. 43.
[7]) S. 108.
[8]) Arnim, W. 7, 89; 131.
[9]) A. u. G. S. 43, Arnim W. 7, 89; 515.
[10]) A. u. G. 59; Arnim W. 7, 84; ff. Krüger S. 157 giebt noch andere Anklänge in den Liedern des ersten Buches zu; die Lieder beweisen nichts, da sie auch später eingefügt sein können.

syſtematiſch eingeſchoben wären. Das iſt aber noch nicht alles; auf Seite 32 dieſer Unterſuchung fanden wir, daß bereits die auf den erſten Seiten des Buches geſchilderte Donauſahrt zweifellos auf den Einfluß eines Brentanoſchen Märchens, das Eichendorff gleichfalls in Berlin erſt kennen lernen konnte, weil Brentano dort erſt angefangen hatte, daran zu arbeiten, zurückgeht. So einfach läßt ſich alſo doch die teilweiſe Verlegung des Romans in die Jahre 1808 und 1809 nicht bewerkſtelligen.

Dagegen iſt nach meiner Anſicht, deren erſten Teil ich auch bei Krüger (S. 151 A. 1.) wiederfand, die Jugendgeſchichte Friedrichs ſowohl als die Rudolfs (Kap. 5 und 23) aus inneren und äußeren Gründen jener älteren Periode zuzurechnen; und zwar ſcheint mir die Rudolfs die ältere zu ſein. Beide fallen im Ton ganz aus dem übrigen heraus: die Rudolfs iſt rein abenteuermäßig, mit ſehr ſchwacher Berückſichtigung der pſychologiſchen Entwickelung und mit der Haupttendenz Spannung zu erregen; außerdem iſt ſie nichts als eine Moſaik aus Florentin. Dazu kommt noch ein äußeres Zeugnis: Vergleichung von Angelina mit „Correggios Bogenſchützen“[1], die auf den früher Correggio zugeſchriebenen „bogenſchnitzenden Eros“ von Parmeggianino[2], ein Gemälde der Wiener Galerie, hinweiſt, das noch in Joſeph Roſas Katalog (1796) als Werk des erſten Meiſters aufgeführt wird. Offenbar hatte der Dichter es 1808 auf der Rückreiſe von Paris in der Galerie zu Wien geſehen und ſtand noch unter ſeinem friſchen Eindruck, als er, in Lubowitz angelangt, die Erlebniſſe Rudolfs niederſchrieb. —

Andererſeits iſt die Geſchichte Friedrichs künſtleriſch das reine Gegenteil, nichts als Seelenſchilderung, langatmig und phlegmatiſch, faſt ohne alle Handlung; das iſt nicht wunderbar: Eichendorffs damaliges Evangelium, Dorotheas Florentin, war bereits für Rudolfs Geſchichte aufgewendet; in großen Zügen ſelbſt zu erfinden wagte der Dichter noch nicht, ſo griff er ſeine eigene, einſam und ohne große Abwechſelung verlebte Jugend auf. Dies iſt alſo der Teil des Romans, den wir mit ziemlicher Sicherheit in der Zeit vom Spätſommer 1808 bis zum Herbſt 1809 in Lubowitz entſtanden ſein laſſen können; die Ausarbeitung alles übrigen gehört mit gleicher Sicherheit in die folgende Periode; höchſtens kann der ganz allgemeine Plan des geſamten erſten Buchs noch vor der Berliner Reiſe entſtanden ſein, da auch er ſich ſtark an den des Florentin anlehnt. Seine anſchauliche, plaſtiſche Schilderung des feudalen Landlebens ermächtigt uns, die endgültige Abfaſſung dieſes erſten der drei Teile des Romans in die Lubowitzer Zeit von der Rückkehr aus Berlin (3. März 1810, vgl. Steig, Literatur-Zeitung) bis zur Abreiſe nach Wien (Oktober 1810) zu verlegen; in den Worten „wie jener Prinz in Sizilien“[3] ſcheint auf Arnims Dolores als auf ein allgemein bekanntes Werk abgeſpielt zu werden; ſie erſchien in der Oſtermeſſe 1810[4], nachdem ſie zu Anfang des Jahres vollendet war[5].

[1] S. 316.
[2] F. v. Reber und Bayersdorfer, Klaſſiſcher Bilderſchatz, München 1896, Nr 1221.
[3] S. 97.
[4] Vgl. Runges hinterlaſſene Schriften 2, 415.
[5] Görres Briefe S. 78.

Zu diesen aus äußeren Gründen gewonnenen Resultaten stimmt die Chronologie innerhalb des ersten Buches; es beginnt im Frühling (Kap. I und II); die Kapitel III bis VI spielen im Sommer, VII in der Ernte- VIII in der Jagdzeit; ebenso die beiden letzten; Rosas Brief enthält die Worte: „Diesen Winter wird es hier besonders brillant werden". In der Kaiserstadt mag gesellschaftliche Inanspruchnahme des Winters zunächst die Weiterarbeit an Ahnung und Gegenwart gehemmt haben; da das Urbild der im Anfang von Kapitel XI geschilderten Redoute, die Redoute in Wien, erst am 7. Januar begann[1]) und Eichendorffs Wiener Aufenthalt 1808 zwischen Juni und Spätsommer, also nicht in der Redoutenzeit lag, kann die Arbeit erst nach dem 7. Januar wieder aufgenommen sein, womit es gut stimmt, daß auf Seite 162 die Gräfin Dolores als ein Buch erwähnt wird, das alle Welt schon gelesen hat und genau kennt. So scheinen die beiden Kapitel XI und XII zu einer Einheit von ausgesprochen winterlichem Charakter zu gehören. —

Am 15. März 1811 wurde der österreichische Staatsbankerott erklärt, und die Wellen, die dies erschreckende Ereignis erregte, scheinen auch Eichendorff ergriffen und an der Weiterführung des Romans auf einige Zeit gehindert zu haben; denn in Kapitel XIII wird der Herbst ebenso plastisch wie intim geschildert, in XIV zieht der Winter ein, dem dann (S. 195) der Frühling (1812) folgt; XV beginnt an einem „Feiertage im März", um dann in den Sommer überzugehen (S. 205), der auch im nächsten Kapitel herrscht; das letzte des Buches, mit der Gemsenjagd, spielt wohl im Herbst 1812. Meine Aufstellung wird hier durch ein Zusammentreffen gerechtfertigt, nämlich die Anspielung auf Tiecks Novelle „der Liebeszauber"[2]), die im ersten Band des Phantasus Michaelis 1812 erschien.

Nun kommen wir jedoch mit der Datierung des dritten Buches etwas ins Gedränge; denn Eichendorff sagte in seinem Briefe an Fouqué vom 1. Oktober 1814: „Ich hatte denselben (den Roman) vollendet, ehe die Franzosen in Moskau waren"[3]); doch kommt es ihm mehr darauf an, festzustellen, daß das Buch aus Deutschlands gedrückter Zeit hervorgegangen ist, als darauf, den Zeitpunkt seiner Beendigung genau auszugeben; und mit Rücksicht auf die erwähnte Anspielung auf Tiecks Liebeszauber, und eine andere auf dessen Elfen[4]) (S. 340 „der Metallfürst") müssen wir doch wohl annehmen, daß das dritte Buch im Herbst und Winter 1812 nach Beendigung des zweiten, geschrieben ist. So ist denn auch die Schilderung der Herbststimmung (Kap. XVIII, XIX, XXIV) und ihres Trübsinns am besten gelungen; was dazwischen die Kapitel XX bis XXII an Sommerlichem enthalten, ist so wenig frisch und beobachtet, daß es scheint, als wäre es nicht nach der Natur gezeichnet.

[1]) Vgl. oben S. 34.
[2]) S. 238.
[3]) 14. Sept. 1812; Fouqué machte bei der Herausgabe in seinem Vorwort daraus: „ehe die Franzosen im letzten Krieg Rußland betraten".
[4]) Gleichfalls im 1. B. des Phantasus. Michaelis 1812 erschienen.

Lebenslauf.

Ich, Karl Konrad Alexander Weichberger, wurde am 10. Febr. 1877 in Weimar geboren; mein Vater ist der Landschaftsmaler Prof. Eduard Weichberger. Von Ostern 1887 bis Michaelis 1889 besuchte ich das städtische Realgymnasium, darauf bis Ostern 1896 das Großherzogliche Wilhelm-Ernst-Gymnasium meiner Vaterstadt; nachdem ich hier die Reifeprüfung bestanden hatte, bezog ich die Universität Jena und hörte hier vom S.-S. 1896 bis zum W.-S. 1899/00 Vorlesungen über deutsche Philologie bei den Herren Professor Dr. Michels, Professor Dr. Leitzmann und Dr. Schlösser, über romanische und englische Philologie bei den Herren Professoren Dr. Cloetta und Dr. Keller, daneben über Philosophie, Geschichte, Kunstgeschichte und klassische Philologie.

Allen meinen Lehrern spreche ich meinen ergebensten Dank aus.

Druck von Paul Aderhold, Weida.

Princeton University Library
32101 068571080